Jahrbuch

der

Musikbibliothek Peters

für

1902.

Neunter Jahrgang.

Herausgegeben

von

Rudolf Schwartz.

LEIPZIG
Verlag von C. F. Peters
1903.

Dieser Nachdruck erfolgt mit Genehmigung des Verlages
C. F. PETERS Frankfurt – London – New York
KRAUS REPRINT LTD.
VADUZ
1965

Printed in Germany

Lessing-Druckerei Wiesbaden

INHALT.

Bibliothek-Ordnung.

1.

Die Bibliothek ist — mit Ausnahme der Sonn- und Feiertage — täglich von 9—12 und 3—6 Uhr unentgeltlich geöffnet.

Die Besichtigung der Bibliothekräume, sowie der Bilder und Autographen ist von 11—12 Uhr gestattet.

Geschlossen bleibt die Bibliothek während des Monats August.

2.

Die Benutzung des Lesezimmers ist, soweit der Raum reicht, jedem (Herren wie Damen) gestattet.

3.

Die Bücher und Musikalien werden gegen Verlangzettel ausgegeben. Sie dürfen nur im Lesezimmer benutzt werden und sind nach der Benutzung dem Bibliothekar zurückzugeben.

Jahresbericht.

Die Musikbibliothek Peters wurde im verflossenen Jahre, dem neunten ihres Bestehens, von 3651 Personen benutzt (1901: 3803), die zusammen 9079 Werke (1901: 9827) und zwar: 5540 theoretische (1901: 5865) und 3539 praktische (1901: 3962) verlangten. Sie war an 273 Tagen geöffnet, so daß sich ein täglicher Durchschnitt von reichlich 13 Personen ergibt, eine Zahl, die sich jedoch wesentlich erhöhen würde, wenn in der Statistik auch diejenigen berücksichtigt worden wären, die nur von den im Lesezimmer aufliegenden Zeitungen Kenntnis nahmen oder die Handbibliothek einsahen. Die Mehrzahl der Besucher rekrutierte sich wie im voraufgegangenen Jahre aus Studierenden der Universität. Rege beteiligte sich auch die Leipziger Lehrerschaft. Die praktischen Musiker dagegen standen erst in dritter Linie.

Die Neuerwerbungen in der theoretischen Abteilung, soweit sie sich auf die Erscheinungen des Jahres 1902 beziehen, sind an bekannter Stelle mit dem üblichen * versehen worden. Von den sonstigen hierhin gehörenden Neuanschaffungen mögen kurz erwähnt sein: [Jean-le-Rond d'Alembert]: Élémens de Musique. Paris-Lyon 1759; Bemetzrieder: Leçons de Clavecin, et Principes d'Harmonie. Paris 1771; Gennaro Catalisano. Grammatica-Armonica Fisico-Matematica. Roma 1781; J. A. Hiller: Ueber Metastasio und seine Werke. Leipzig 1786; die Originaltexte zu G. A. Bernabei's verschollener Oper „Enea in Italia", die im Januar 1679 [in München] zur Aufführung gelangte, und zu den von Gluck komponierten Festmusiken „Le Feste d'Apollo", die der Meister bei den Vermählungsfeierlichkeiten am fürstlichen Hofe zu Parma 1769 persönlich leitete.

Wertvolle Zugänge erhielt der Bestand der älteren praktischen Musik durch den Ankauf eines musikalischen Nachlasses, zu dem eine Reihe von Musikalien gehörten, die einst Eigentum des bekannten Bach-Schülers, Johann

Christian Kittel, gewesen waren. Raumrücksichten verbieten einen zusammenhängenden Bericht — er soll später an anderer Stelle erstattet werden. Hier mögen nur einige der wertvollsten Stücke dieses Nachlasses, der aus Manuskripten und Originalausgaben zumeist aus dem letzten Drittel des 18. Jahrhunderts besteht, Platz finden. Manuskripte: Das neue Erfurter Gesangbuch mit Bässen von Kittel, zweistimmig, die Melodien mit Continuo; dasselbe vierstimmig, in erweiterter Form (mit autographischen Zusätzen), und zahlreiche Kopien J. S. Bachscher Kompositionen, darunter drei bisher noch nicht veröffentlichte Fugen, deren Echtheit allerdings fraglich ist. Unter den Originalausgaben ragen hervor: Joh. Gottfried Walt[h]er: Musicalische Vorstellung zwey Evangelischer Gesänge/ nemlich: Meinen Jesum laß ich nicht (6 Verse) und Jesu meine Freude (10 Partiten). Erfurt bey Ludwig Dreßler. Anno MDCCXII d. 30. Sept. (Hiernach sind die Daten in Gerbers Lexikon 1792 zu korrigieren.) J. S. Bach „Musicalisches Opfer“ 1747 und die sogenannten Schüblerschen „Sechs Chorale“, deren Originalausgabe nach Rust (Vorrede zum 25. Band 2. Lieferung der Gesamtausgabe) zu den größten Seltenheiten gehört. Weiter mögen genannt sein: Giuseppe Haydn Op. XXX. „Sei Sonate per il Clavicembalo, o Forte Piano“, das erste Werk, das der Meister bei Artaria in Wien verlegte. Letzterer widmete es den beiden Geschwistern Caterina (!) e Marianna d'Auenbrugger. (C. F. Pohl beschreibt das Werk ausführlich [Haydn, II. S. 172], irrt aber in der Dedikation); ferner: die Orchesterstimmen zu Mozarts Klavierkonzerten im Originaltypendruck; die Partituren von: J. Christoph Fr. Bach „Die Amerikanerinn“ ein lyrisches Gemählde vom Herrn von Gerstenberg, Riga 1776; Cimarosa: L'impresario in angustie; de Propiac: Les trois déesses rivales ou Le double jugement de Pâris; und schließlich Breitkopfs „Terpsichōre, im Clavierauszuge“, nur um festzustellen, daß das Werk tatsächlich aus der Feder C. G. Breitkopfs stammt.

An Partituren aus dem modernen Konzertleben wurden angeschafft: E. d'Albert, op. 20 „Violoncell-Konzert“, S. v. Hausegger „Barbarossa“, G. Mahler „3. Symphonie“, H. Wolf „Elfenlied“. Die Reihe der Brucknerschen Symphonien wurde durch die vierte „romantische“ ergänzt. Die Opernbibliothek wurde bereichert durch die Partitur von J. Offenbachs „Les Contes d'Hoffmann“ und die Klavier-Auszüge: E. d'Albert „Kain“ und „Die Abreise“, Charpentier „Louise“, Puccini „Tosca“, R. Strauß „Feuersnot“. In ähnlicher Weise wurden auch die übrigen Fächer durch die Anschaffung der markantesten Erscheinungen erweitert.

Zum Schlusse möge das übliche Verzeichnis der am meisten verlangten Werke folgen, das, namentlich in seinem ersten Teile, wesentlich anders geartet ist als das vorjährige.

Theoretisch-literarische Werke.

Autor	Titel	Zahl der Entleihungen
Garcia, M.	Schule des Gesanges	84
	Monatshefte für Musikgeschichte	66
	Zeitung, Allgemeine musikalische (Breitkopf & H.)	64
Schmidt, Friedr.	Grosse Gesangsschule für Deutschland	52
	Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft	49
	Jahrbuch der Musikbibliothek Peters	37
Eitner, Rob.	Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten	36
Goldschmidt, H.	Handbuch der deutschen Gesangspädagogik	35
Ramann, L.	Franz Liszt	35
Müller-Brunow	Tonbildung oder Gesangunterricht?	34
Ambros, Aug. W.	Geschichte der Musik	33
Merkel, Carl L.	Der Kehlkopf oder die Erkenntniss und Behandlung des menschlichen Stimmorgans	33
Stockhausen, Jul.	Gesangsmethode	30
Gerber, Ernst Ludw.	Historisch-biographisches Lexicon der Tonkünstler	28
Quantz, Joh. J.	Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen	26
Riemann, H.	Vergleichende theoretisch-praktische Klavier-Schule	26
Mandl, L.	Die Gesundheitslehre der Stimme in Sprache und Gesang	25
Hiller, Joh. Ad.	Lebensbeschreibungen berühmter Musikgelehrten und Tonkünstler neuerer Zeit	24
Hofmann, Rich.	Praktische Instrumentationslehre	24
Nietzsche, Fr.	Wagner-Schriften (Geburt der Tragödie. Der Fall Wagner etc.)	24
Spitta, Ph.	Johann Sebastian Bach	24
Prosniz, A.	Compendium der Musikgeschichte	23
Tosi, Pierfranc.	Anleitung zur Singkunst	23
Dommer, Arrey v.	Handbuch der Musikgeschichte	22
Gevaert, Fr. Aug.	Histoire et Théorie de la Musique de l'Antiquité	22
Liszt, Franz	Gesammelte Schriften	22

Autor	Titel	Zahl der Entleihungen
Merkel, Carl L. . . .	Physiologie der menschlichen Sprache	21
Walther, Joh. G. . .	Musikalisches Lexicon	21
Bellermann, H. . . .	Der Contrapunkt	20
Wagner, Rich. . . .	Gesammelte Schriften	20
(Breitkopf)	Musikalien-Verzeichnisse aus den Jahren 1760—80	19
Kade, Otto	Die Musikalien-Sammlung des grossherzoglich Mecklenburg-Schweriner Fürstenhauses	19
Sittard, Jos.	Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Württembergischen Hofe	19
Winterfeld, C. v. . .	Johannes Gabrieli und sein Zeitalter	18
Guttmann, Osk. . . .	Gymnastik der Stimme	17
Reimann, Heinr. . .	Johannes Brahms	17
Breslaur, Emil . . .	Methodik des Klavier-Unterrichts	16
Chrysander, Fr. . .	G. F. Händel	16
Prosniz, A.	Grundriss der allgemeinen Musiklehre	16
Riemann, H.	Studien zur Geschichte der Notenschrift	16
Sittard, Jos.	Compendium der Geschichte der Kirchenmusik .	16
Becker, Carl Ferd. .	Systematisch-chronologische Darstellung der musikalischen Literatur	15
Bellermann, H. . . .	Die Mensuralnoten und Taktzeichen des XV. und XVI. Jahrhunderts	15
Chamberlain, H. S. .	Richard Wagner	15
Eitner u. **Kade** . . .	Katalog der Musik-Sammlung der Kgl. öffentl. Bibliothek zu Dresden	15
Glasenapp, C. Fr. . .	Das Leben Richard Wagner's	15
Haberl, Fr. Xav. . .	Kirchenmusikalisches Jahrbuch	15
Merkel, Carl L. . . .	Anatomie und Physiologie des menschlichen Stimm- und Sprach-Organs	15
Wasielewski, W. J. v.	Die Violine und ihre Meister	15
Winterfeld, C. v. . .	Der evangelische Kirchengesang	15
(Breitkopf)	Supplemento I. II. dei Catalogi delle sinfonie, partite, overture . . . Lipsia 1766—1767 . . .	14
Fleischer, O.	Neumen-Studien	14
Fürstenau, Mor. . .	Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe zu Dresden	14
Hey, Jul.	Deutscher Gesangs-Unterricht	14
Hofmeister, Fr. . . .	Verzeichniss sämmtl. im Jahre 1852—1901 in Deutschland und in den angrenzenden Ländern erschienenen Musikalien	14

Autor	Titel	Zahl der Entleihungen
Kneschke, Emil . .	Zur Geschichte des Theaters und der Musik in Leipzig	14
Chrysander, Friedr. .	Jahrbücher für musikalische Wissenschaft	13
Kretzschmar, Herm.	Sachsen in der Musikgeschichte	13
Riemann, H.	Geschichte der Musik seit Beethoven (1800—1900)	13
Riemann, H.	Grosse Kompositionslehre	13
. . . .	Sammelbände der internationalen Musik-Gesellschaft	13
Schlecht, Raym. . .	Geschichte der Kirchenmusik	13
Stumpf, C.	Beiträge zur Akustik und Musikwissenschaft . .	13
(Walther)	Die Musikalien der grossherzoglichen Hofbibliothek in Darmstadt	13
Wasielewski, W. J. v.	Instrumentalsätze vom Ende des XVI. bis Ende des XVII. Jahrhunderts	13
Wichmann, H. . . .	Gesammelte Aufsätze	13
Bohn, Emil	Bibliographie der Musik-Druckwerke in Breslau .	12
Eitner, Rob.	Katalog der Musikalien-Sammlung des Joachimsthalschen Gymnasiums zu Berlin	12
Jadassohn, S.	Lehrbuch der Instrumentation	12
Kastner, E.	Richard Wagner's Lohengrin und Tannhäuser . .	12
Köstlin, Heinr. A. .	Die Tonkunst. Einführung in die Aesthetik der Musik	12
Praeger, Ferd. . . .	Wagner, wie ich ihn kannte	12
Riemann, H.	Geschichte der Musiktheorie	12
Thouret, G.	Katalog der Musiksammlung auf der Königl. Hausbibliothek zu Berlin	12
Berlioz, Hector . . .	Instrumentationslehre	11
Billroth, Theod. . .	Wer ist musikalisch?	11
Bock, Alfr.	Deutsche Dichter in ihren Beziehungen zur Musik	11
Bossert, G.	Die Hofkantorei unter den Herzögen Christoph und Ludwig von Württemberg	11
Burney, Carl	Tagebuch einer musikalischen Reise durch Frankreich und Italien	11
Kalischer, Alfr. C. .	Gotthold Ephraim Lessing als Musik-Aesthetiker	11
[Lobe, J. C.]	Musikalische Briefe. Wahrheit über Tonkunst und Tonkünstler	11
Mantuani, Jos. . . .	Tabulae Codicum manu scriptorum . . . in Bibliotheca Palatina Vindobonensi asservatorum . .	11
Nagel, W.	Geschichte der Musik in England	11
Vogel, Emil	Die Handschriften nebst den älteren Druckwerken der Musik-Abtheilung der Herzogl. Bibliothek zu Wolfenbüttel	11

Autor	Titel	Zahl der Entleihungen
Vollhardt, R.	Geschichte der Cantoren und Organisten von den Städten im Königreich Sachsen	11
Bischoff, Kasp. J. .	Harmonie-Lehre	10
. . . .	Briefwechsel zwischen Wagner und Liszt	10
Jadassohn, S.	Lehrbuch des einfachen, doppelten, drei- und vierfachen Contrapunkts	10
Kretzschmar, Herm.	Die Venetianische Oper und die Werke Cavalli's und Cesti's	10
Lamprecht, K. . . .	Zur jüngsten deutschen Vergangenheit	10
Riemann, H.	Notenschrift und Notendruck (Festschrift der Firma C. G. Röder)	10
Weingartner, Fel. . .	Ueber das Dirigiren	10
. . . .	Zeitschrift der internationalen Musik-Gesellschaft .	10

Praktische Werke.

Komponist	Titel	Zahl der Entleihungen
Strauss, Joh.	Fledermaus, Partitur	35
Strauss, Rich. . . .	Tod und Verklärung, Partitur	35
Wagner, Rich. . . .	Die Meistersinger von Nürnberg, Partitur	29
Flotow, Fr. v. . . .	Martha, Partitur	26
Wagner, Rich. . . .	Götterdämmerung, Partitur	25
Wagner, Rich. . . .	Die Walküre, Klavier-Auszug	25
Offenbach, Jac. . . .	Les Contes d'Hoffmann, Klavier-Auszug	23
Wagner, Rich. . . .	Die Meistersinger von Nürnberg, Klavier-Auszug	23
Wagner, Rich. . . .	Rheingold, Partitur	23
. . . .	Denkmäler der Tonkunst in Oesterreich, Bd. I u. II	22
Wagner, Rich. . . .	Lohengrin, Klavier-Auszug	22
Wagner, Rich. . . .	Die Walküre, Partitur	20
Händel, G. Fr. . . .	Instrumental-Concerte, Gesamt-Ausgabe. 21. Lief.	19
Wagner, Rich. . . .	Tannhäuser, Klavier-Auszug	19
Bizet, G.	Carmen, Klavier-Auszug	18
Wagner, Rich. . . .	Götterdämmerung, Klavier-Auszug	18
Wagner, Rich. . . .	Siegfried, Klavier-Auszug	18
Bizet, G.	Carmen, Partitur	17
Wagner, Rich. . . .	Der fliegende Holländer, Klavier-Auszug	17

Komponist	Titel	Zahl der Entleihungen
Wagner, Rich. . . .	Tannhäuser, Partitur	17
Wagner, Rich. . . .	Lohengrin, Partitur	16
Strauss, Joh.	Die Fledermaus, Klavier-Auszug	15
Wagner, Rich. . . .	Tristan und Isolde, Klavier-Auszug	15
Corelli, A.	Op. 6. Concerti grossi	14
Strauss, Rich. . . .	„Also sprach Zarathustra", Partitur	14
Wagner, Rich. . . .	Rienzi, Partitur	14
Wagner, Rich. . . .	Tristan und Isolde, Partitur	14
Bach, Joh. Seb. . . .	Kirchen-Cantaten, Gesamt-Ausgabe, Band I . . .	13
Verdi, G.	Il Trovatore, Partitur	13
Wagner, Rich. . . .	Der fliegende Holländer, Partitur	13
Wagner, Rich. . . .	Das Rheingold, Klavier-Auszug	13
Grieg, Edv.	Op. 46. Orchestersuite aus der Musik zu „Peer-Gynt", Partitur	12
Händel, G. Fr. . . .	12 Grosse Concerte, Gesamt-Ausgabe (30. Lieferung)	12
Jones, Sidney	Die Geisha, Klavier-Auszug	12
Bach, Joh. Seb. . . .	Zweites Violinconcert, Partitur (Peters)	11
Bach, Joh. Seb. . . .	Klavierwerke, Gesamt-Ausgabe, Band XLII . . .	11
. . . .	Denkmäler der Tonkunst in Bayern, Band I . .	11
Reger, Max	Op. 46. Phantasie und Fuge für Orgel, B-A-C-H	11
Reimann, H.	Internationales Volksliederbuch	11
Beethoven, Ludw. v.	Op. 55. Symphonie Nr. 3, Partitur	10
Brahms, Joh.	Op. 45. Ein deutsches Requiem, Partitur . . .	10
Brahms, Joh.	Op. 68. Symphonie (Nr. 1) C moll, Partitur . .	10
Brahms, Joh.	Op. 98. Vierte Symphonie (E moll), Partitur . .	10
Brahms, Joh.	Elf Choral-Vorspiele [Nachgelassenes Werk] Op. 112	10
Leoncavallo, R. . . .	Pagliazzi (Bajazzo), Partitur	10
Reger, Max	Op. 59. Orgelstücke	10
Strauss, Rich. . . .	Ein Heldenleben, Partitur	10
Wolf, Hugo	Gedichte von Eduard Mörike	10
Zumsteeg, J. R. . .	Kleine Balladen und Lieder	10

Leipzig, im Februar 1903.

C. F. Peters. Dr. Rudolf Schwartz.
Bibliothekar.

Buxtehude — Händel — Bach.

Von

Max Seiffert.

Der erste Schritt in die Welt hinaus führte Händel nach der Opernstadt Hamburg, wo ihm Mattheson seine nützliche, wenn auch unerbetene Protektion sogleich zuwandte. Händel hatte eben Zachaus gründliche Schule durchgemacht und sich eine vielversprechende instrumentale Virtuosität angeeignet; „er war starck auf der Orgel: stärcker, als Kuhnau, in Fugen und Kontrapunkten, absonderlich ex tempore“. Was könnte für solchen jungen Künstler, mochte sich Mattheson denken, willkommener sein als die Erlangung eines ehrenvollen und einträglichen Organistenpostens? Die Gelegenheit dazu bot sich bald und nahe genug. In Lübeck begann man sich nach einem geeigneten Nachfolger für Dietrich Buxtehude, den 68jährigen Organisten an St. Marien, umzusehen; hier wenn möglich Händel anzubringen, schien Mattheson nach allen Seiten passend. Am 17. August 1703, einem Freitage, fuhren beide in der lustigen Gesellschaft eines Taubenhändlers mit der Post ab, die Zeit unterwegs sich mit Ausarbeitung von Doppelfugen aus dem Kopf verkürzend. In Lübeck bespielten sie nun um die Wette bei den vornehmen Familien und in den Kirchen die Klaviere und Orgeln, hörten auch, am Sonntag natürlich, Buxtehudes Orgelspiel „mit würdiger Aufmerksamkeit“ zu. Aber da die Bedingung, die älteste Tochter zu heiraten, doch ein zu ungleiches Verhältnis für Händel ergeben hätte, sein ganzes Sinnen zudem schon auf anderes als das Los eines Organisten gerichtet war, so ließ er, wahrscheinlich sehr zur Verstimmung Matthesons, mit der Braut zugleich den Posten fahren. „Nach vielen empfangenen Ehrenerweisungen und genossenen Lustbarkeiten“, aber unverrichteter Dinge verabschiedeten sich die beiden nach Hamburg. Ihr Aufenthalt mag längstens acht Tage gedauert haben.

Zwei Jahre später wurde Lübeck wiederum Buxtehudes wegen das Ziel eines jungen Musikers, Seb. Bachs. Aber wie so ganz anders gestaltete sich der Verlauf seiner Reise! Die instrumentale Seite der Kunst und zwar in der gediegenen, jedoch nur im Kleinen grossen Richtung eines Pachelbel war auch bei Bach der Ausgangspunkt der Entwickelung gewesen. Die früh erworbene Fertigkeit im Bunde mit einem guten Zufall führte ihn aus der thüringischen Heimat nach Lüneburg, wo er zuerst die großzügigere Eigenart norddeutscher Meister wie Reinken, Böhm u. a. kennen lernte. Die künstlerischen Erfahrungen und Anregungen, die hier den jungen Kopf erfüllten, wurden entscheidend

für die Richtung des ganzen ferneren Lebens. Zwei Jahre der Muße, diesen ersten Ansturm neuer Ideen in sich zu verarbeiten, gewährte bald eine ehrenvolle Anstellung als Organist in Arnstadt, dann ließ ihm jedoch die Sehnsucht keine Ruhe mehr, den nordischen Kraftquell nochmals aufzusuchen. Ende Oktober 1705 nahm er auf vier Wochen Urlaub und begab sich zu Fuß auf den fünfzig Meilen langen Weg nach Lübeck, „vmb daselbst ein vnd anderes in seiner Kunst zu begreiffen", gerade rechtzeitig zum Beginn der berühmten und diesmal besonders prächtigen „Abendmusiken" eintreffend. Einen Chronisten von Matthesonscher Geschwätzigkeit hat Bachs Aufenthalt in Lübeck leider nicht gefunden, der es uns ausmalte, was ihn alles hier besonders fesselte. Genug, erst Ende Februar 1706, nachdem aus vier Wochen sechzehn geworden waren, stellte er sich zu seinen Amtsobliegenheiten in Arnstadt wieder ein.

Daß das Interesse, welches der Hauptfigur in dieser merkwürdigen Lebensparallele Händels und Bachs entgegengebracht wurde, durch das Vorhandensein hervorragender Künstlereigenschaften begründet war, dafür hat Spittas Gesamtausgabe der Orgelkompositionen Buxtehudes nach einer und wohl der wichtigsten Seite hin vollgültigen Beweis erbracht. Die Lücke, die seitdem nach anderen Seiten hin in unserer unmittelbaren Kenntnis der Werke des alten Meisters bestehen geblieben war, füllen nun zwei eben erscheinende Bände der „Denkmäler deutscher Tonkunst" aus, indem sie uns fast den ganzen Bestand von Buxtehudes Kammermusik (Stiehl) und eine Auswahl seiner Kirchenkantaten (Seiffert) bescheren. Von neuem regen sie zur Untersuchung an, Art und Umfang der geistigen Beziehungen unserer Altklassiker zu Buxtehude festzustellen und nachzuprüfen, ob die Ergebnisse von Spittas feinsinnigen Analysen den erheblichen Neuforschungen gegenüber[1]) noch stichhaltig, ob sie zu erweitern oder etwa zu modifizieren sind. Diese Untersuchung auf allen Schaffensgebieten Buxtehudes durchzuführen, kann von den folgenden Zeilen natürlich nicht erwartet werden; wollen sie doch nur ein bescheidener Beitrag sein zur allgemeinen Verständigung über den Hauptpunkt der ganzen Untersuchung, nämlich das Wesen und die Bedeutung der Buxtehudischen Abendmusiken. —

Matthesons Ausspruch im „Vollkommenen Capellmeister" 1739: „Es fält mir ein, daß zu Lübeck um die Weyhnacht-Zeit gewisse Abendmusiken in der Kirche gemacht werden, und von einem Kinde handeln, dem die gantze Welt Zärtlichkeit und Liebe schuldig ist" hat bisher als klassisches Zeugnis für das ursprüngliche Wesen der Abendmusiken gegolten. Sehr mit Unrecht, wie ich meine. So wertvolle Berichte er über Hamburgische Musikzustände seiner und älterer Zeit geliefert hat, so nichtssagend ist der zitierte Satz von einem Manne, der Buxtehude selbst gekannt hat. Der Zufälligkeit des Be-

---

[1]) Wir verdanken sie in erster Linie C. Stiehl.

suches bei ihm entspricht die Oberflächlichkeit des Urteils. Als man in den fünfziger Jahren sich in Lübeck mit Hülfe öffentlicher Blätter bemühte, über die ältesten Zeiten der Abendmusiken genauere Zeugnisse zu erlangen, da fand derselbe Mattheson, dem sonst beim geringsten Anlasse die Feder in die Hand flog, kein Wort ausführlicher Belehrung. Ungleich bedeutsamer ist, was der Lübecker Kantor Kaspar Ruetz (1708—1755) in seinen „Widerlegten Vorurtheilen von der Beschaffenheit der heutigen Kirchenmusic“ 1752 als Ergebnis interessierter Nachforschungen über den Ursprung der Abendmusiken mitteilt. Nach etwas langer, aber richtiger Widerlegung von Matthesons Satz lesen wir folgenden Bericht: „Ich habe einen Mann von einigen 90 Jahren gesprochen, der sich noch wohl erinnern kunte, daß in seiner Jugend diese Musicken in der Woche, und zwar auf einem Donnerstag gehalten worden. Dieser Umstand giebt der Überlieferung, die man von dem Ursprunge der Abend-Music hat, einige Wahrscheinlichkeit. Es soll nemlich in alten Zeiten die Bürgerschafft, ehe sie zur Börse gegangen, den löblichen Gebrauch gehabt haben, sich in der St. Marien Kirche zu versammlen, da denn der Organist zu einigen Zeiten ihnen zum Vergnügen, und zur Zeit-Kürtzung, etwas auf der Orgel vorgespielet hat, um sich bey der Bürgerschafft beliebt zu machen. Dieses ist sehr wohl aufgenommen worden, und er von einigen reichen Leuten, die zugleich Liebhaber von der Music gewesen, beschencket worden. Der Organist ist dadurch angetrieben worden, erstlich einige Violinen, und ferner auch Sänger darzu zu nehmen, biß endlich eine starcke Music daraus geworden. Damahls soll, laut Aussage jenes Mannes, der Lerm und das Geräusch bey der Music noch ärger gewesen seyn, als anjetzo. Welches eben der Bewegungs-Grund soll gewesen seyn, warum diese Musiken auf die zwey letzten Trinitatis-Sonntage, wie auch den andern, dritten und vierten Sonntag des Advents verleget worden. Wann also der erwähnten mündlichen Überlieferung zu glauben, so sind die Abend-Musicken von einem geringen Anfange zu einer solchen Größe gediehen.“

Was Ruetz in vorsichtiger Zurückhaltung nur als wahrscheinlich hinstellt, wird für uns auf Grund weiterer geschichtlicher Zeugnisse zur Gewißheit. Zunächst sei darauf hingewiesen, daß einzelne Züge dieses Werdeprozesses auch in anderen norddeutschen Städten zu beobachten sind. Die reichen Kaufherren spielten ganz natürlich im Musikleben eine gewichtige Rolle. In Königsberg war der Stadtmusikus sogar von Amts wegen verpflichtet, „im Vorjahr und Sommer, wann die Börsenzeit ist, auf mancherley Instrumenten zu musiciren“. In Hamburg machten sich durchreisende Virtuosen zuerst „bey den vornehmsten Kaufleuten an der Börse bekannt“. Die Wahl des Donnerstages ergab sich vielleicht aus gewissen Börsengewohnheiten damaliger Zeit, die ich nicht kenne. Auffällig ist jedenfalls, daß das Hamburger Collegium musicum, welches ebenso der Initiative von reichen Kaufherren seine Entstehung verdankte, auch am Donnerstag tagte. Mehr als alles dies

entscheidend ist jedoch Buxtehudes eigene Erklärung in einem Briefe vom 28. Januar 1687, wonach „diese Abendmusique von den Commercijrenden Zunfften anfangs begehret worden". In demselben Briefe erwähnt Buxtehude auch „die von alters her beliebte Collecte", das Recht des Organisten, sich die Anerkennung für seine den kirchlichen Rahmen überschreitenden Anstrengungen und Leistungen zu Neujahr in klingender Münze zu holen.

Nun, da wir sicher wissen, daß die Abendmusiken aus der Organisten-Sitte des gelegentlichen Aufwartens hervorgegangen sind, können wir ihre allmähliche Entwickelung auch durch eine Reihe von Daten belegen. Als Buxtehudes Amtsvorgänger und Schwiegervater Franz Tunder 1641 sein Amt antrat, standen ihm von Instrumenten zur Verfügung 2 Cornette, 1 Violine, 1 Viola, 1 Violon, 1 Laute, 1 Posaune. Diese Kräfte nach Möglichkeit zu erweitern, war zunächst sein Bestreben; gleich 1642 finden sich Ausgaben verzeichnet für 2 Flöten, 1643 für 2 Trompeten und 2 Flöten. So und auf andere Weise brachte Tunder Mannigfaltigkeit in seine freien Orgelvorträge. Von einem schwedischen Sänger Franz de Minde erfahren wir, daß er in Lübeck mit Tunder bekannt wurde; es liegt nahe zu denken, daß er gelegentlich auch vor den Börsenherren sich hören ließ. Von größeren Aufführungen während Tunders Amtszeit verlautet allerdings nichts; die von ihm erhaltenen Kompositionen gehen über die Mittel der gewöhnlichen Kirchenmusik nirgends hinaus. Dieser bescheidene Rahmen genügte aber dem Tatendrange Buxtehudes nicht mehr, zumal er, wie mit Sicherheit vermutet werden darf, den für damalige Verhältnisse glänzenden und großartigen Aufführungen des Collegium musicum in Hamburg selbst beigewohnt hat, die ihm deutlich den Weg zu größerer Entfaltung zeigten. Seine erste Sorge im Amt, das er 1668 antrat, war die Vermehrung der Orgelchöre zur Unterbringung einer größeren Zahl von Mitwirkenden. Die Kirche ließ sich zur Anschaffung neuer Instrumente bewegen; der Rat verpflichtete (genau wie Hamburg) seine Musikanten, unentgeltlich bei den Abendmusiken mitzuwirken; für die Sänger sorgte sein Schwager, der Kantor an St. Marien, Samuel Franck. So gelangte Buxtehude, dem Hamburgs Vorbild gewiß der beste Bundesgenosse war, bei den Lübecker Patriziern Geneigtheit für seine Pläne zu erwecken, rasch zu einem ähnlichen, für damalige Zeit großartigen Resultat: gegebenenfalls konnte er mit einer Schar von 40 Spielern und Sängern auftreten. Jetzt war es natürlich kein Musizieren mehr zur Unterhaltung eines Publikums, das mit Geschäften im Kopf zu- und weglief, sondern ein ernsthaftes Kirchenkonzert. Durch seine Verlegung an den Schluß von den Nachmittags-Gottesdiensten der genannten Sonntage und durch seine neue Bezeichnung als „Abendmusik" gab man der veränderten Bedeutung entsprechenden Ausdruck; an die alte Gewohnheit der Donnerstags-Musik erinnerte nur noch die „beliebte Collecte". Daß der entscheidende Schritt zur Vergrößerung in der Tat erst durch Buxtehude getan wurde, bestätigt indirekt der Chronist Konrad von Hövelen (1666) durch sein

gänzliches Schweigen über die Abendmusiken. Ihre erste aktenmäßige Erwähnung erfolgt im Jahre 1673, wo die Ratsmusikanten verpflichtet werden; und 1693 gedenkt der Chronist Levemann besonders „der angenehmen Vocal- und Instrumental Abend-Music, so sonst nirgendwo geschieht[1]), jährlich von Martini bis Weihnacht, an 5 Sonntagen, die von dem Organisten Buxtehude als Direktor kunstreich und rühmlich praesentiret wird". —

Das Wesen der Abendmusiken beschreibt Ruetz mit folgenden Worten: „Sie sind nicht allein theatralisch, sondern sie sind ein vollkommnes *Drama per Musica* und es fehlet nichts weiter, als daß die Sänger agiren, so wäre es eine geistliche Opera. Es wird von dem Poeten eine Biblische Geschichte zum Grunde gelegt, nach den Regeln der theatralischen Ticht-Kunst ausgeführet, und in 5 Handlungen abgetheilet, welche an eben so vielen Sonntagen aufgeführet werden". So zutreffend diese Definition für die Abendmusiken eines Schiefferdecker und Kuntzen, die Ruetz gut kannte, sein mag, so wenig darf man sie doch als Prinzip für Buxtehudes erste Versuche hinstellen. Von seinen Texten, welche er anfänglich nur in Abschriften und erst seit 1677 durch den Druck verbreitete, ist zwar nur ein ganz geringer Rest bis auf unsere Tage gekommen; die tatsächlichen Verhältnisse läßt dieser indessen doch deutlich erkennen.

Der älteste Abendmusik-Text vom Jahre 1678 (Upsala) ist betitelt: „Die Hochzeit des Lammes und die Freuden-volle Einholung der Braut zu derselben in den 5 klugen und die Außschließung der Gottlosen von derselben in den 5 thörichten Jungfrauen . . . . in der gewöhnlichen Zeit der Abend-Musik am 2. und 3. Advents-Sonntage von 4 biß 5 Uhr vorgestellet". Den Hauptstoff entnimmt der Textdichter dem Evangelium des 27. Sonntages n. Trin. von den zehn Jungfrauen, daran angliedernd verwandte Stellen hauptsächlich aus dem Hohenlied von der Kirche als der Braut Christi; den Höhepunkt stellt das Erscheinen Christi dar, sein Gericht über die törichten Jungfrauen und der Jubel der Seligen. Neben den törichten und klugen Jungfrauen treten demgemäß Christus, Engel und die Kirche als Personen auf. Der Text selbst nimmt sich bunt genug aus: freie geistliche, strophische Dichtung, Bibelstellen und Choralstrophen wechseln fortwährend mit einander. Einige kleine Proben mögen dies veranschaulichen:

Die Kirche. (Sopr. con 3 Viol.)
Wie bin ich doch so herzlich froh,
daß mein Schatz ist das A und O,
der Anfang und das Ende.
[Wie schön leucht' uns der Morgenstern, Str. 7.]

Jesus. (Basso).
In meines Vaters Hause sind viel Wohnungen, und ich will wieder kommen, und euch zu mir nehmen, auf daß ihr seid, wo ich bin. (Ev. Joh. 14, 2—3.)

---

[1]) Das Hamburger Collegium musicum war inzwischen (1674) eingegangen.

Die Kirche. Er wird mich doch zu seinem Preis
aufheben in das Paradeis,
des klopf ich in die Hände.
Jesus. Ich komme bald. (Off. Joh. 22, 20.)
Die Kirche. Amen, Amen,
komm, du schöne Freuden-Krone,
bleib nicht lange,
Deiner wart ich mit Verlangen.

— und weiterhin:

Himmlischer Chor. Gloria sei dir gesungen etc.
[Str. 3 von „Wachet auf, ruft uns"]
5 voci. Wonne, Wonne über Wonne!
Gottes Lamm ist unsre Sonne.
Freude, Freud ohn alles Leiden,
Nichtes kann von Gott uns scheiden.
Die Thörichten. Herr, thue uns auff. (Matth. 25, 11.)
(2 Alti)
Christus. Ich kenne euch nicht. (ib. v. 12.)
Die Thörichten. Gedenke Herr an deine Barmherzigkeit und an deine Güte, die von der Welt her gewesen ist. (Ps. 25, 6.)
Christus. Ich kenne euch nicht.
Die Thörichten. Bist du doch unser Vater (Jes. 62, 16); thue uns auf.
Christus. Ich kenne euch nicht.
Die Thörichten. Sind wir doch Glieder deines Leibes, von deinem Fleisch und deinem Gebein (Eph. 5, 30). Herr thue uns auf.
Christus. Warlich ich sage euch, ich kenne euch nicht.
Die Thörichten. Gieb uns die Thür-Hüter-Stelle!
Christus. Ich kenne euch nicht.
Die Thörichten. Laß uns nur dein Hündelein sein, ja, geringste Würmelein.
Christus. Ich kenne euch nicht.
Die Thörichten. Weh! wir müssen zu der Hölle!
Ach ein Tröpflein deiner Huld!
Christus. Ich kenne euch nicht.
Die Thörichten. Du bezahltest unsre Schuld!
Christus. Warlich ich sage euch, ich kenne euch nicht, gehet von mir, ihr Verfluchten.

Die gleiche Rücksicht auf den Charakter der kirchlichen Festzeit bekundet die Wahl der Texte zu den Abendmusiken 1683. Leider wissen wir nur ihre Titel:. „Himmlische Seelen-Lust auf Erden über die Menschwerdung und Geburt unsers Heylandes *Jesu Christi*" und „Das allerschröcklichste und allererfreulichste, nemlich das Ende der Zeit und der Anfang der Ewigkeit, gesprächsweiße vorgestellet". Frei von dieser Rücksicht st dagegen die Abendmusik des Jahres 1688 „vom verlohrenen Sohn".

Was die bisherigen Textbücher versagten, gewährt endlich das vom Jahre 1700: einen Überblick über alle fünf Sonntage. Am 23. n. Trin. gelangte zur Aufführung „Lob- und Danck-Lied wegen dem behaltenen Frieden in der Nachbarschafft" — am 24. n. Trin. „Dancklied nach überstandener Krankheit" — am 2. Advent „Weltverachtung (Himmelsbetrachtung)"

— am 3. Advent „Jerusalem du hochgebaute Stadt" — am 4. Advent „wird das zu Anfang dieses 1700. Jahres praesentirte Jubiläum oder Hundertjähriges Gedicht nochmals wiederholet". Vom letzten Sonntag steht kein Text da; er war ja seit Neujahr gedruckt in aller Händen. Die Stücke der übrigen Sonntage sind zu unserer Überraschung nichts anderes als einfache Kantaten, die in der formalen Gestalt noch dazu völlig gleich geraten sind. Das Schema des ersten sagt also schon genug: nach einleitender Instrumentalsonate folgt als erster Hauptteil ein Hallelujah mit Trompeten und Pauken; sechs Verse einer Textkombination von Psalm 96 und 98 bilden den solistischen Mittelteil; die vier Strophen des Chorals „Allein Gott in der Höh' sei Ehr'" beschließen das Werk.

Das letzte uns bekannte Buxtehudische Textbuch gehört zufällig zur Abendmusik des Jahres 1705; es beansprucht doppeltes Interesse, da unter den damaligen Zuhörern sich Seb. Bach befand. Der Titel lautet: „Castrum Doloris, dero in Gott Ruhenden . . . Majestäten Leopold dem Ersten, zum Glorwürdigsten Andenken" (Lübeck). Am folgenden Sonntag wurde als Gegenstück „Templum honoris dem regierenden Keyser Josepho I" aufgeführt, doch davon hat sich das Textbuch nicht erhalten. Die erste Gedächtnisfeier fand unter großem äußeren Pomp statt. Der Andrang der Lübecker zu dieser Feier war demgemäß so groß, daß zur Aufrechterhaltung der Ordnung „2 Corporale und 18 Gemeine" aufgeboten wurden. Nach einem „starcken traurigen Lamento" beginnt der „Chor der Music" mit einem Strophenlied. Alsdann treten nacheinander personifiziert auf „Das Gerüchte", „Die Gottesfurcht", „Die Gerechtigkeit", „Die Gnade", „Die Wissenschaften", je nach ihrem Standpunkt in Recitativen und strophischen Arien das Hinscheiden des Kaisers beklagend. Dazwischen läßt der Chor der Klageweiber sein *„Eheu! Vana Terrigenum sors"* und der ganze Chor einzelne Strophen des Chorals „Ach wie nichtig, ach wie flüchtig" ertönen. Ein Lamento in Chaconnenform mit Instrumenten und Glockenspiel unterbricht noch einmal den Gesang, dann erheben alle kurz nach einander ihre Stimmen, um zu verkünden, daß das Andenken des toten Kaisers lebendig bleiben wird, „worauff dieser Actus mit dem Choral: Nun laßt uns den Leib begraben etc. von allen Orgeln und Chören, darin die gantze Christliche Gemein mit einstimmet, gantz kläglich beschlossen wird".

Die Einseitigkeit und Beschränktheit, die Matthesons Ausspruch den Abendmusiken beilegt, ist, wie diese kurze Betrachtung der Textreste zeigt, ebenso wenig berechtigt, als der große Rahmen, den ihnen Ruetz aufbaut, von der Praxis einer späteren Zeit aus rekonstruierend. Nicht der Weihnachtsgedanke allein erfüllte sie mit geistigem Inhalt, sondern überhaupt alles, was zur letzten Trinitatis- und Adventszeit das kirchliche Leben bewegt: die poetisch wie musikalisch gleich fruchtbare Vorstellung vom jüngsten Gericht, von der Vergänglichkeit alles Irdischen, von der himmlischen Seligkeit, von

der Vorbereitung auf die Ankunft des erwarteten Heilandes. Übrigens ist die für einen Musiker des 17. Jahrhunderts so begreifliche liturgische Fessel nicht stark genug, um das gelegentliche Eindringen andrer Stoffe ganz zu verhindern, die, obschon biblisch, streng genommen doch nicht hierher gehören, oder durch rein weltliche, patriotisch-politische Verhältnisse ausnahmsweise bedingt wurden. Andererseits war Buxtehude weit davon entfernt, in den Abendmusiken nur Oratorien — denn so übersetzen wir Ruetzens „geistliche Opera" — aufzuführen; das Jahr 1700 mit seinen fünf einzelnen Kirchenkantaten liefert den sprechendsten Gegenbeweis. Und wenn er wirklich Oratorien brachte, „Die Hochzeit des Lammes" und den „Verlorenen Sohn", so füllte er mit ihnen nicht den ganzen Zyklus von fünf Abenden, wie es seine Nachfolger, denen geeignete Poeten zu Gebote standen, taten, sondern nur zwei oder drei; daneben blieb noch Raum für einzelne Kantaten. Vergessen wir auch nicht, daß die Solovorträge auf der Orgel, aus denen sich ja doch die Abendmusiken überhaupt entwickelt haben, gewiß dabei einen kleinen Platz wenigstens behielten.

Was für uns nun das Wichtigste wäre, die Musik jener Texte selbst vor Augen zu nehmen, darauf, scheint es, werden wir für immer die Hoffnung aufgeben müssen. Auch an den Stellen, wo alle Umstände endlich ein günstiges Resultat der Nachforschung hatten erwarten lassen, konnte Stiehls kundiger Blick nichts entdecken. So muß als letztes Mittel, von dem Inhalte der Abendmusiken eine klingende Vorstellung zu erlangen, versucht werden, die sonst erhaltenen Kompositionen Buxtehudes auf ihre etwaige Bestimmung zu den Abendmusiken hin zu prüfen. Und da ist die Lage für uns erfreulicherweise besonders günstig. Zu einigen zwanzig Vokalwerken Buxtehudes im Besitze der Lübecker Stadtbibliothek hat C. Stiehl in der Universitätsbibliothek zu Upsala etwa 120 hinzugefunden, wohin sie aus dem Besitze des mit Buxtehude eng befreundeten schwedischen Hofkapellmeisters Gustaf Düben gelangt waren. Diesen reichen Bestand von fast 150 Werken nach allen Seiten hin einer erschöpfenden kritischen Betrachtung zu unterwerfen und dabei besonders seine interessanten Beziehungen zu den Komponisten des Hamburger Collegium musicum und Tunder aufzudecken, bildet eine dankbare Aufgabe für sich, zu deren Übernahme sich hoffentlich bald eine Hand findet.

Die aus den Textbüchern gewonnenen Merkmale ermöglichen es leicht, aus der stattlichen Menge eine kleine Zahl von Werken herauszusondern, von denen man eine Verwendung für die Abendmusiken vermuten darf. Da ist zunächst eine Kantate „Erfreue dich Erde, du Himmel erschall'", die geistliche Paraphrase einer ursprünglichen Hochzeitskomposition von 1681. Ein Tuttisatz und seine Wiederholung am Schluß umrahmen eine strophische Aria, mit deren vier Strophen „Die Freude", „Der Friede", „Die Gnade" und „Die Wahrheit" personifiziert werden. Hier begegnen wir abermals der

dreiteiligen Kantatenform, mit der übrigens der Hamburger Chr. Bernhard Buxtehude vorangegangen war, und erkennen auch die Hand des Dichters vom *Castrum Doloris* wieder. Für einige Stellen der Umdichtung hat dieser Varianten angegeben, so daß das Stück für Ostern wie für Weihnachten passend wurde. Ein anderes Werk, betitelt „Membra Jesu Nostri Patientis sanctissima humillima totius cordis devotione decantata“ und 1680 Buxtehudes Freund Gustaf Düben gewidmet, ist aus sieben einzelnen, dreiteiligen Kantaten zusammengesetzt (die Einzelüberschriften lauten: „Ad pedes, ad genua, ad manus, ad latus, ad pectus, ad cor, ad faciem) — also ein Kantatenzyklus, der über den Bedarf für die Abendmusiken eines Jahres noch hinausgeht. Daß das Ganze in einem Zuge für den liturgischen Rahmen des Gottesdienstes nicht geeignet war, ist klar. Die Trennung der Kantaten bei der Niederschrift der Stimmen scheint auch anzudeuten, daß eine Aufführung des zusammenhängenden Ganzen nicht stattgefunden hat. Immerhin eröffnet der Zusatz: „Pasch. aut per ogni tempo“ die Möglichkeit, daß einmal ein oder zwei Tage der Abendmusiken darauf verwendet wurden. Ein drittes Stück, die Komposition des 34. Psalms „Benedicam Dominum“, bietet Mittel auf, die das Maß der gewöhnlichen Kirchenmusik auffällig weit überschreiten: sechs Chöre treten konzertierend gegen einander auf (I. 2 Violini e Violon, II. 4 Clarini, Posauna e Bombarde, III. fünfstimmiger Chor, IV. 2 Cornetti e Fagotto, V. 3 Tromboni, VI. vierstimmiger Chor und Continuo). Als Datum, der Aufführung doch wohl, ist der zweite Weihnachtsfeiertag 1683 angegeben; aus eigenem Antriebe oder auf irgend welche andere Veranlassung hin muß also Buxtehude diesen außergewöhnlichen Aufwand für die Kirchenmusik gemacht haben, den sonst nur die Abendmusiken verstatteten. Was die dem Stück zuerst gezogene liturgische Schranke wieder aufhebt, ist auch hier der Zusatz „in omni tempore“.

So sehr die genannten drei Stücke in gewissen äußeren Zügen die Merkmale der Abendmusiken widerspiegeln, so muß man sich doch hüten, sie diesen ohne weiteres zuzurechnen. Denn das Wichtigste, was sie dazu wirklich qualifizieren würde, fehlt ihnen gerade: der eigentliche de tempore-Text. Ausgeprägt finden wir ihn nur bei vier Stücken, bei diesen aber deutlich. Sie sind es, die ich mit aller Bestimmtheit als Abendmusiken bezeichnen möchte.

„Eins bitte ich vom Herrn“, ein richtiges Adventsstück, beginnt mit einer Sonatina für 2 Flöten, 2 doppelt besetzte Violinen und Violon, die nach einem fugierenden Mittelsatz beider Violinen ohne Begleitung in ein echt Buxtehudisches Adagio und in den Anfang des folgenden ersten Hauptchores ausladet. Dieser, fünfstimmig über Psalm 27, 4 gesetzt, überrascht durch die Engführung des ersten Einsatzes und die Chorkoloraturen zu den Worten „zu schauen die schönen Gottesdienste“, indes der hohe Sopran den Orgelpunkt hält. Den Mittelteil bildet eine Aria „Liebster Herr Jesu, wo bleibst du so lange“, deren sieben Strophen abwechselnd von Solostimmen und vom

Chor homophon vorgetragen werden. Ihr Inhalt schildert die Sehnsucht nach Jesus, die Verderbtheit und Eitelkeit der Welt und schließt mit der Aufforderung „Allbereit schmücke dich, gläubige Seele, fülle die brennenden Lampen mit Öle". Die Wiederholung des großen Eingangschores beschließt das Werk. — „Wie wird erneut, wie wird erfreut" setzt mit einer Sinfonia ein, dann folgt ein 9 strophiges Gedicht über die Herrlichkeit der himmlischen Wonnen. Anfangs- und Schlußstrophe werden von zwei Chören vorgetragen, während die mittleren zwischen verschiedenen Solostimmen wechseln. Das Orchester ist reich und eigentümlich behandelt (3 Trompeten, 3 Posaunen, 3 Violinen und Violon, für den Generalbaß Cembalo und Orgel!). — „Ist es Recht" hat eine Solobesetzung von 5 Stimmen und Streichquintett und ebenso starker Verdoppelung als Cappella; das Evangelium des 22. n. Trin. vom Zinsgroschen liegt als Text zu Grunde. Der erste Tutti-Chor behandelt die Frage der Jünger, Matth. 22, 17, welche durch eine 3 strophige Aria als Mittelteil weitläufiger paraphrasiert wird; das Schlußtutti bringt Jesu Antwort, Matth. 22, 21.

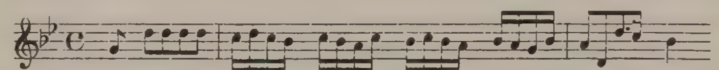
Diesen drei Kantaten ist endlich noch eine anzureihen, in der Buxtehude Wege geht, die durchaus seinem textlichen Verfahren in der „Hochzeit des Lammes" entsprechen. Die musikalischen Elemente, die auf dem Boden der Generalbaß-Praxis während des 17. Jahrhunderts in Deutschland aufgewachsen waren: die ein- und mehrstimmige Solomotette mit und ohne Instrumentalbegleitung, das Arioso (an Stelle des späteren Recitativs), die allerdings noch ziemlich unentwickelte da capo-Arie, die Aria als strophisches Lied für eine Solostimme oder Chor, die auf das Oratorium hinzielende Form des Dialogs, dazu Chorgesang, von homophoner Einfachheit bis zu mehrchörigem Glanz aufsteigend, endlich, aus der Orgelmusik entlehnt, verschiedene Arten der Choral-Bearbeitung — sie alle vereinigt er zu einem Ganzen in einer Weise, wie es von deutschen Künstlern vor ihm meines Wissens keiner versucht hat. Die gemeinte Kantate, „Ihr lieben Christen freut euch nun" ist auch schon von Spitta (J. S. Bach I, S. 295) als Abendmusik zum 2. Advent erkannt und ausführlich besprochen worden. Sie handelt von der Wiederkunft Christi und beweist hierdurch wie durch die Aufwendung bedeutender Mittel (3 Violinen, 2 Bratschen, Violon, Fagott, 2 gedämpfte Trompeten, 3 Cornette, 3 Posaunen, 5 stimmiger Chor) ihre besondere Bestimmung. Die Charakter-Ähnlichkeit dieser Kantate mit der „Hochzeit des Lammes" bedarf keines Beweises; was dort einen großen Raum einnimmt, ist hier nur enger zusammengedrängt. Noch mehrere interessante kleine Kantaten dieser Art enthält der Denkmäler-Band; leider fehlt ihnen das charakteristische De tempore, so müssen sie deshalb hier außer Betracht bleiben. —

Das künstlerische Milieu, das die Abendmusiken in Lübeck schufen, habe ich hier, soweit es der Stand der bisherigen Forschung ermöglichte, mit einfachen Strichen anzudeuten versucht; die Zeichnung ist vorsichtig genug

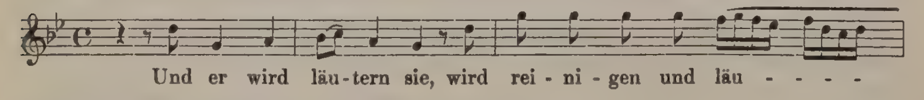
entworfen, zügellose Phantasie wird man ihr kaum nachsagen wollen. Aber eben deshalb wird man den Gründen am meisten trauen dürfen, die sie für Bachs so unerhörte Urlaubs-Überschreitung andeutet. In erster Linie war es gewiß Buxtehudes Persönlichkeit, die sich mit ihren gereiften Kunst- und Lebenserfahrungen dem jugendlichen Meister bald als geistig gleichartig öffnete und hingab. Die tiefe Innerlichkeit seiner Orgelkunst hatte schon früher auf indirektem Wege Bachs Empfinden und Schaffen in ihren Bannkreis gezogen; wie mußten diese Eindrücke im persönlichen Verkehr mit dem alten Meister wachsen und erstarken! Die Freiheit der Kunstübung in der Hansestadt, wo den Musikern unwürdige Nebenämter erspart waren, die Großartigkeit der bereitstehenden Mittel, wenn es galt, die Ideale der Kunst einmal zu verwirklichen, sie nicht minder müssen Bach, der bisher nur die gedrückten, eingeengten Verhältnisse seiner thüringischen Heimat als Maßstab kannte, wie die Wunder eines Traumes erschienen sein. Zuletzt und am meisten fesselte ihn aber, was er hier hörte. Künstlerische Ziele und Ideen, ihm selbst vielleicht noch halb unbewußt, sie gewannen blitzartig greifbare Gestalt, als Buxtehudes Abendmusiken und Kantaten, die Schöpfungen eines gleich tief religiös empfindenden und in sich gekehrten Meisters, vor seinem Ohre erklangen. Den Weg, den dieser ihn wies, den würde er — das muß Bach instinktiv gefühlt haben — mit der nachhaltigeren und phantasievolleren Schaffenskraft des Jüngeren bis ans Ende gehen und zu einem großen eigenen Gebiet erweitern. Durch Bachs gesamtes Schaffen ziehen sich denn auch ununterbrochen die geistigen Fäden hindurch, die in den Lübecker Tagen zuerst angeknüpft wurden. Sie reichen nicht nur bis in die großen Orgel-Schöpfungen hinein, sondern tragen auch durch das Vorbild für die vokale Verwertung der Orgelformen, die Verwendung des Chorals und die Mischung der verschiedenen Text-Gattungen wesentlich zur Grundzeichnung der Bachschen Kirchenkantate bei. Buxtehudes Eigenart ging in Bachs künstlerischer Individualität wohl mit der Zeit restlos auf, aber sie war es, die „von Seb. Bachs Talent wenigstens eine Hauptseite mächtig gefördert hat, eine Seite, die man jetzt fast als die unvergänglichere ansehen möchte, weil sie ausschließlich auf das Wesen der Kunst gerichtet ist“. Als Spitta diesen Satz einst schrieb, kannte er nur jene 20 Lübecker Kantaten. Und doch, wollte man alle seine Nachweise geistiger Verwandtschaft in Form und Ausdruck zwischen Bach und Buxtehude aneinander reihen, sie würden eine stattliche Abhandlung ausmachen, die bei Kenntnis des Stiehlschen Fundes noch erheblich anschwellen möchte. Daß dem so bedeutsamen norddeutschen Meister seitens der Praxis und der Forschung wieder größere Aufmerksamkeit geschenkt werde, dazu geben die beiden Denkmäler-Bände hoffentlich energischen Anstoß.

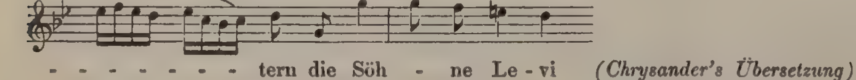
Die flüchtige, durch einen dritten erst veranlaßte Begegnung des jungen Genius Händel mit Buxtehude konnte schwerlich dazu führen, auf beiden Seiten den Wunsch eines gleich engen, innigen Verhältnisses zu erwecken.

Händels musikalisches Denken und Empfinden gravitierte je länger je mehr nach einer der Buxtehudischen gerade entgegengesetzten Richtung. Der Inhalt seiner in der Jugend angelegten Musikbücher, die Namen der deutschen Meister, soweit er Werke von ihnen später als Vorlagen benutzte, seine eigenen Klavierkompositionen — sie alle sind Zeugen, daß er sein Leben lang sich mit der Wiener Schule und mit der ihr nahestehenden mitteldeutschen verwandt fühlte. Bach, den sein Inneres zur Orgel drängte, mußte in Buxtehude den letzten Gipfel sehen, den es zu ersteigen galt. Der herben Größe des Lübecker Meisters verweigerte Händel gewiß nicht die schuldige Achtung, aber einen nachhaltigeren Einfluß konnte sie auf ihn nicht mehr gewinnen. Ob er je eine Buxtehudische Abendmusik durch Zachau gesehen oder in Lübeck gehört hat, ist mehr als fraglich. Aber auch sie würde kaum vermocht haben, auf ihre Bahn ihn abzulenken. Die Choralkantate „Ach Herr, mich armen Sünder“, die Händel während der kurzen Zeit seines Organistendienstes in Halle schrieb, zeigt schon deutlich, wie die italienische Kunst ihn auf die Freiheit des Gesanges gewiesen hat. So hätte die schönste Musik ihn nicht zu Buxtehudes instrumentalem Ideal bekehren können. Die still verschlossene, im Tun sich aber doch bestimmt ausprägende Frühreife des jugendlichen Kunstgenossen wird Buxtehude ohne Wehmut wahrgenommen haben, und sie schieden mit besten Wünschen voneinander. Gleichwohl ist die Ausfahrt nach Lübeck nicht gänzlich resultatlos geblieben; dafür und zugleich für die hohe Achtung, die Händel dem Meister im Herzen bewahrte, ist ein schöner Beweis zu erbringen. Das Thema einer Orgelfuge Buxtehudes (Spittas Ausgabe I S. 91) lautet:



ihr hat Händel im zweiten Chor des „Messias“ ein ehrenvolles Denkmal gesetzt:



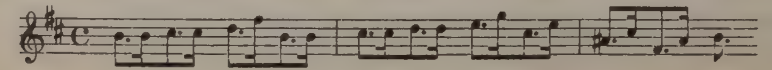


(Chrysander's Übersetzung)

Noch ein anderes Thema derselben Fuge ist in Händels Gedächtnis haften geblieben:



aus diesem schlummernden Keim dürfte sich wohl das Schlußallegro des 12. Concerto grosso in Band 30 der Händelausgabe entwickelt haben:



Dies ist die einzige instrumentale Entlehnung Händels von Buxtehude gegenüber den vielen Parallelen Bachs. Daneben könnte man nur noch von künstlerischer Anregung im allgemeinen sprechen, ohne doch bestimmte Zusammenhänge nachzuweisen. Es ist eine kleine Zahl großangelegter Chorsätze in Buxtehudes Kantaten, — sie stehen meist am Anfang oder am Schluß und halten sich von Choralmotiven frei — in welchen die Wucht und Gewalt des Händelschen Satzbaues vorgebildet erscheinen möchte. Dazu gehört auch das im Denkmälerband befindliche Hallelujah „mit Trompeten und Pauken", vielleicht dasselbe, welches 1700 die Abendmusiken einleitete. Es steht in der zeitgenössischen Literatur so einzig da, wie das Händelsche im „Messias" bis heute unübertroffen geblieben ist.

Friedrich Chrysander.

Von

Hermann Kretzschmar.

Wer im Spätsommer 1901, von Dilettanten auf das Neueste in der Musik angesprochen, den großen Verlust erwähnte, den sie eben durch den Tod Chrysanders († 3. September) erlitten hatte, der konnte wohl durch die neue Frage überrascht werden: Wer war Chrysander? Diese platte Unbekanntschaft mit dem Namen und den Leistungen des Heimgegangenen ist für die Kreise des Jahrbuches ausgeschlossen; eine Auseinandersetzung darüber: wer oder besser was Chrysander der deutschen Musik gewesen ist, wird an dieser Stelle aber trotzdem gestattet, vielleicht erwünscht sein. Denn er war eine außergewöhnliche, das Mittelmaß weit überschreitende Persönlichkeit, eine Natur, in der sich Geist und Charakter, literae et mores im Gleichgewicht befanden. Den Ruhm des größten Kenners Händelscher Kunst, des maßgebenden Händelbiographen, eines hervorragenden Musikgelehrten überhaupt haben ihm seine Zeitgenossen zwar nicht bestritten, aber nicht alle haben ihn in seiner vollen Bedeutung gewürdigt. Es wird der neuen Generation und ihrer Tonkunst nur zu statten kommen, wenn sie dieses Unrecht gut macht und sich darüber klar wird: was Chrysander von seinen Mitarbeitern unterschied, was ihn auf seinem Arbeitsgebiet vorbildlich machte.

Sein Wesen und Wirken sind der würdige Gegenstand einer ausgeführten Biographie; sie ist die notwendige Form für den reichen, nach allen Seiten wichtige Beziehungen knüpfenden Inhalt seines Lebens. Ein solches Buch wird gewiß auch nicht lange auf sich warten lassen und muß schon durch die eignen, immer originellen Aufzeichnungen Chrysanders köstlich werden. Hier kann nur ein ähnlicher, auf die wesentlichsten und markantesten Züge gerichteter Grundriß versucht werden, wie ihn Oskar Fleischer als den besten der zu Tage gekommenen Nekrologe in der Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft geboten hat. Auch solche bescheidene Gaben sind nicht unnütz, wenn es gelingt Chrysanderschen Geist zu verbreiten.

Es ist durchaus nicht leicht Chrysanders Stellung in der Musikwissenschaft zu bestimmen. Weist man ihn in die um Methoden und Ergebnisse der Forschung so hochverdiente biographische Gruppe, die an C. v. Winterfeld anschließt, so trifft man nur einen Teil seiner Lebensarbeit und kaum den bedeutendsten. Er hat in ihr auch nicht direkt verwendbare Schulresultate hinterlassen. Was seine Leistungen hier und im allgemeinen auszeichnet, war

die Frucht persönlicher Anlagen und Gaben. Er kann und darf im einzelnen nicht nachgeahmt werden; wer ihm nachstreben will, muß sich an die großen Züge seiner Natur und seiner Sinnesart halten. Drei Punkte namentlich bestimmen seine Individualität: die eigne Mischung von gelehrten und künstlerischen Talenten, die Fähigkeit aus dem Vollen zu arbeiten und drittens ein starker, menschenfreundlicher Realismus. Dieser letzte Zug hat vielleicht sein Tun und Lassen am entschiedensten geleitet.

Realist war Chrysander in der Solidität und Klarheit, mit der er arbeitete und den Dingen auf den Grund ging, Realist in der Wahl des Hauptwerks, der in die Gegenwart eingreifenden Neubelebung Händelscher Kunst, Realist drittens auch darin, daß er alle Nebenarbeiten dem Interesse der gebildeten Musikwelt nahe zu bringen wußte. Realist aber auch in dem, was er bei Seite ließ. So vielseitig seine Leistungen und Interessen waren, die Klassizisten, die während seiner Jugend um ihn herum in griechischen Theoremen wühlten, die geistreichen Leute, die die Negation der Börneschen Schule auf die Musikästhetik übertrugen, hat er nirgends und niemals unterstützt. Er gehörte dem Zeitalter Bismarcks an und war selbst aus bismarckischem Holz. Es ist bekannt, daß der Reichskanzler in Friedrichsruh mit Chrysander freundnachbarlichen Verkehr pflegte; er hat ihm auch ein litterarisches Denkmal gesetzt, das bezeugt, wieviel er von ihm hielt. Ein 1886 an die in Berlin weilende Fürstin gerichteter Brief[1]) schließt:

„Gestern hatten wir den Oberpräsidenten und den liebenswürdigen Chrysander „zu Tisch; letzterer, abgesehen von Rosen, Trauben und Pfirsichen, auch an „sich stets meine Freude wegen der tiefen und umfassenden Bildung von Geist und Herz unter der schlichten Bescheidenheit, ganz wie seine Gärtnerei!“

In Chrysanders Wohnstube war der Hauptschmuck, eines der schönsten Bismarckbildnisse von Lenbach, persönliches Geschenk des Fürsten. Dessen musikalische Interessen gingen kaum so weit, um Chrysanders Fachbedeutung zu verstehen, aber die innere Verwandtschaft zog ihn mächtig an. Der stärkste gemeinsame Zug der beiden Naturen war die vollständige innere Eigenwüchsigkeit und Selbständigkeit. Sie ist die Hauptwurzel, aus der sich Chrysanders ganzes Leben, auch im äußern Gang entwickelte. Umstände und Schicksale haben ihn fast mehr gehemmt als gefördert, aber mit seiner angeborenen Kraft durchbrach er von früh auf Schranken und überwand Hindernisse.

Schon in seinen Beruf gelangte er durchaus nicht auf glattem und leichtem Wege. Fleischer hat (a. a. O.) von den Vorfahren Chrysanders berichtet. Unter ihnen, die sich bis ins 16. Jahrhundert zurück verfolgen lassen, befinden sich Prediger und auch ein Professor, der, als Musikschriftsteller bekannt geworden, zu den Polyhistoren gehört zu haben scheint, an denen die ältere Zeit reicher war. Er las über Philosophie, Mathematik, orientalische Sprachen und Theologie

---

[1]) Fürst Bismarcks Briefe an seine Braut und Gattin. Stuttgart 1900.

zuerst in Helmstedt, das seiner halberstädtischen Heimat nahe lag, dann in Rinteln und Kiel. Hier starb er siebzigjährig im Jahre 1788. Gerber nennt von ihm eine „Historische Untersuchung von Kirchenorgeln" (1753) und rühmt seine Fertigkeit im Gesang und im Spiel von Flöte, Klavier und Laute. Noch im hohen Alter trug er gern hebräische Psalmen mit Lautenbegleitung vor. Ganz speziell von diesem Ahnen scheint viel auf unsern Chrysander übergegangen zu sein, nicht bloß Hauptsachen wie die Personalunion von Musiker und Gelehrten, sondern auch Einzelheiten, wie die Liebe für die Laute. Aber jedenfalls ist es ihm sehr schwer geworden, das atavistische Erbteil zur Anerkennung und Geltung zu bringen. Denn die Eltern, denen er am 8. Juli 1826 in dem mecklenburgischen Marktflecken Lübtheen geboren wurde, waren durch den Brand ihrer Mühle verarmt und konnten auf die Erziehung ihres Franz Karl Friedrich nur wenig verwenden. Hätten nicht brave Lehrer, voran der Kantor Hirsch, Gefallen an dem aufgeweckten Knaben gefunden, und ihm unentgeltlich fortgeholfen, so würde er auf den in jener Zeit dürftigen allgemeinen Schulunterricht angewiesen geblieben sein. So wurde es ihm wenigstens ermöglicht, die 1842 errichtete Lübtheener Privatschule noch ein Jahr zu besuchen und da fremde Sprachen zu lernen[1]). Für weitere Wege jedoch war guter Rat teuer. An Gymnasium und Universität konnte, ans Handwerk mochte er nicht denken. Da ward er kühn, mit 17 Jahren, Hauslehrer zuerst in Glashagen bei Doberan, dann auf einem Gut bei Sülze. Da beide Orte in der Nähe von Rostock lagen, nahm er an dem wissenschaftlichen Leben der mecklenburgischen Universitätsstadt indirekt aber eifrig teil und legte den Grund zu der vielseitigen Bildung, die seine Schriften auszeichnet, die aber noch erstaunlicher im Privatverkehr hervortrat. Als Schriftsteller vermied er Dinge, die nicht seines Amts waren, erst im Gespräch sah man, daß er, der nirgends „studiert" hatte, in allen Fakultäten zu Hause war und daß es keine Fragen von öffentlichem Interesse gab, die ihm ein eigenes, durch Wissen und Methode gesichertes Urteil verwehrt hätten. Von der zweiten Stelle aus, wo ihn der Gutsherr vom Militär loskaufte, bezog er Michaelis 1847 das Lehrerseminar zu Ludwigslust, hier von dem nachmaligen Präpositus Wilbrandt besonders gefördert. Auch in Doberan, wo er 1849 als Lehrer der Bürgerschule angestellt wurde, fand er in dem Superintendenten Karsten wieder einen ungesuchten Gönner und durch ihn kam er Anfang der fünfziger Jahre nach Schwerin an die Guffische höhere Töchterschule und dadurch in eine für seine Ansprüche pekuniär günstige Lage. Zum erstenmal in seinem Leben stand er vor Überschüssen. Ihren Hauptteil verwendete er zum Erwerb literarischer und musikalischer Kostbarkeiten; die Anfänge seiner imposanten, von allen, die sie kennen lernten, bewunderten Bibliothek reichen in diese Schweriner Zeit zurück. In Schwerin nun entschied sich sein Geschick. Durch die Opern und

[1]) Nach gütigen Mitteilungen des Herrn Kantor Meyer in Lübtheen.

Konzerte, die er hier zum erstenmale hörte, ging ihm die Macht der Tonkunst auf und er ward Musiker. Doch hatte er auch hierbei einen ungewöhnlichen Weg zu gehen. Die Musik war, wie Chrysander in einer der philosophischen Fakultät zu Rostock eingereichten *vita*[1]) berichtet, von Kindheit auf seine stete Begleiterin, seine Freude, unter Umständen auch seine Qual gewesen. Doch kannte er sie lange nur durch die Gesänge der Kirche und Schule. Erst auf dem Seminar zu Ludwigslust erhielt er durch den Seminarmusiklehrer Wachtler Unterricht und Kenntnis von höherer Kunst. In Schwerin nun begann er ernstlich zu arbeiten, zwar autodidaktisch aber so energisch, daß er in kurzer Zeit eine Oper fertig hatte. Er ging ersichtlich und mit Erfolg auf den Praktiker und Komponisten los. Da kam eine Wendung. Das von Alters her für Norddeutschland wichtige Musikleben der mecklenburgischen Residenz hatte damals einen neuen Aufschwung genommen. Kapellmeister Mühlenbruch war einer der frühesten Anhänger R. Wagners. Chrysander erlebte die erste Schweriner Aufführung des „Tannhäuser“ (am 26. Januar 1852) mit und gab seiner Begeisterung für die neue Kunst in mehreren Aufsätzen Ausdruck, die im „Norddeutschen Correspondenten“ erschienen. Als einer der ältesten Wagnerfreunde gedachte er ihrer vergnüglich und gern vor Bekannten, wenn ihn der grüne Anhang des Meisters von Bayreuth an die Spitze der verständnislosen Gegner stellte. Nach seiner Erzählung wirkte aber der „Tannhäuser“ so mächtig auf ihn, daß er das Komponieren fortan aufgab. Von seiner eigenen Oper wollte er nun nichts mehr wissen und verdarb es dadurch mit einem guten Freund. Nur im Jahre 1870 ist er einmal mit patriotischen Liedern[2]) hervorgetreten, die über das ursprüngliche Talent des ganz aus der Übung Gekommenen natürlich kein Urteil erlauben. Daß er eine starke produktive, musikalisch-poetische Ader besaß, muß allen denen klar geworden sein, die nur seine Herakleseinrichtung kennen gelernt haben, und es ist kaum zu bezweifeln, daß er auch als Komponist bedeutend geworden wäre. Chrysander schrieb nun keine eigenen Partituren mehr, aber er studierte um so eifriger die von andren Meistern aller Zeiten und erwarb sich die nötigen Handhaben für eine selbständige Erkenntnis der Musik. Die Freude darüber, daß ihm das Partiturlesen leichtfiel, äußert er (a. a. O.) in den zugleich bescheidenen und stolzen Worten: „Aus der Anschaulichkeit, Klarheit und Stärke, mit welcher sich die Musikzeichen mir in Tonbilder zu verwandeln pflegen, auch bei ganz alter, nicht mehr zur Aufführung gebrachter Musik, muß ich schließen, daß mir für die Tonkunst und ihr Verständnis einige Begabung verliehen ist!“ Schon im November 1852[3]) erschienen seine ersten Abhandlungen:

---

[1]) Für die Erlaubnis dieses Aktenstück, das mir durch eine Abschrift meiner Freunde, Oberbibliothekar Dr. Adolf Hofmeister und Professor Thierfelder bekannt wurde, zu benutzen, danke ich dem Dekan der Fakultät, Herrn Professor Dr. W. Golther auch an dieser Stelle.

[2]) In Hamburg bei Böhme verlegt.

[3]) Laut Datum der Vorrede.

„Über die Molltonart in den Volksgesängen“ und „Über das Oratorium“. Damit war der Übergang von der Praxis zur Musikwissenschaft abgeschlossen, das schnelle Tempo aber, in dem er sich einer unklaren Situation entzogen und frischen Studien eine neue, eigene Darstellung abgewonnen hatte, ist ein wesentlicher Zug für die Charakteristik Chrysanders.

Aber auch im Inhalt dieser beiden Erstlinge spiegelt sich das geistige Wesen ihres Verfassers scharf und glänzend ab. Dazu gehört schon ihre Entstehung als Gelegenheitsschriften. Die Untersuchung über Moll und Dur entsprang dem Verlangen: über die Anfänge der Tonkunst zu einer größeren Klarheit zu kommen, als sie die vorhandene Literatur bot, die Abhandlung über das Oratorium war der Ausläufer eines Beitrags zur Reform der musikalischen Liturgie, der in jenen Tagen überall in protestantischen Landen, am erfolgreichsten aber in Schwerin, durch Kliefoth, nachgegangen wurde. Die Ergebnisse der beiden Abhandlungen sind heute in Einzelheiten wissenschaftlich überholt, namentlich die auf zu knappes Material gestützten Ausführungen über die Leistungen der Oratorien- und Opernkomponisten des 17. Jahrhunderts. Aber in der Methode zeigen sie schon den ganzen Chrysander und gehören zu den bleibenden Musterarbeiten, an denen sich jede junge Generation wieder bilden kann. Daß C. von Winterfeld damals das Ideal Chrysanders war, sähe man, auch wenn er sich nicht so oft auf ihn berufen hätte und ohne die unvergleichlich schönen und treffenden Worte, mit denen er ihn preist. Aber er übertrifft schon hier seinen Meister in einer gewissen Richtung der Gründlichkeit. Geht diese bei C. von Winterfeld aufs musikalische Durchdringen der einzelnen Kompositionen und von hier aus der Natur des Komponisten, so kommt bei Chrysander die philosophische Durchforschung des Kompositionsgebiets hinzu. Er begnügt sich nicht mit der Frage: was hat der Künstler geboten, sondern klärt vorher die: Was muß nach der Natur der Sache geboten werden? Wie er schon bei den ersten literarischen Gängen verstand mit allen Halbheiten in der Systematisierung und in der Begriffsbestimmung aufzuräumen, wie wenig ihm Redensarten und Axiome imponierten, auch wenn sie von der besten Firma gedeckt schienen, das zeigen in der zweiten Abhandlung am vorzüglichsten die Abschnitte, die das „Epische in der Musik“ und das Passionsmuster im Oratorium zurückweisen. Bemerkt worden sind sie jedoch nicht. Auf dieser Verbindung von Denker und Forscher ruht ein beträchtlicher Teil von Chrysanders Größe, sein wirklich historischer Blick, die Gabe zeitlich und örtlich getrennte Weiten zu verbinden, aus den verworrenen und gehäuften Massen von Tatsachen und Erscheinungen die Kernstücke herauszugreifen. Noch in der Schweriner Zeit bewies er das an einem spröden Spezialthema, das er in zwei Abhandlungen, — die eine unter dem allgemeinen Titel „Musik und Theater“ in Mecklenburg selbständig, die andre als: „Neue Beiträge zur Mecklenburgischen Musikgeschichte“ im sechsten Jahrgang des „Archivs für Landeskunde in den Großherzogtümern Mecklenburg“ veröffentlicht — durch-

führte. Es ist nichts geringeres als eine Mecklenburgische Musikgeschichte, was er hier bietet, auch da, wenn nicht ein Pfadfinder, so doch einer von der Avantgarde! Denn musikalische Landeskunde liegt noch heute im Argen. Wie er da kühn und doch ganz sicher und einwandsfrei in der Heidenzeit beginnt und mit Hülfe der Literar- und Kulturhistorie aus dem musikalischen Nichts eine bilderreiche Entwicklung herausschürt, das kann man nur bewundern! Es ist schade, daß diese Arbeit, die die Vergessenheit nicht verdient, nur bis an die Schwelle des achtzehnten Jahrhunderts führt. Sichtlich hat die äußere Unterstützung gefehlt. Verrät doch die oben mitgeteilte Überschrift des ersten, mit der Reformationszeit abschließenden Teils, daß ihr Verfasser bestimmte Lebens- und Redaktionspläne hegte.

Unbekannt war er schon längst nicht mehr. Obwohl ihn Fétis noch in den sechziger Jahren in der 2. Auflage seiner Biographie universelle als Schweriner Dilettanten aufnahm, galt er in Schwerin bald als Autorität; auch auswärtige Kreise wurden auf ihn aufmerksam. Er bekam soviel literarische Aufträge, daß er die Schulstelle und die musikalischen und sprachlichen Privatstunden aufgeben und statt sich ferner ums Brot überarbeiten zu müssen seinen Wissenskreis durch Bibliotheksstudien in Hamburg, Berlin, Hannover, Wolfenbüttel, Kassel erweitern konnte. Die wichtigste Verbindung, die er bald nach der Veröffentlichung der ersten Abhandlungen schloß, war die mit dem Litolffschen Verlag in Braunschweig. Die noch heute von Klavierlehrern gern benutzte Ausgabe von Bachs „Wohltemperiertem Klavier“, die Holle in Wolfenbüttel herausgegeben hat, war als Anfang weiterer Publikationen alter Musik gedacht. Der kluge Litolff beabsichtigte sich eine so vielversprechende Kraft als Mitarbeiter und Beirat zu sichern und traf Anstalten ihn dauernd an Braunschweig zu fesseln. Es sollte eine große Musikschule gegründet und Chrysander mit reichlichem Urlaub zu archivalischen Wanderzügen an ihr als Lehrer für Geschichte der Musik und für Komposition angestellt werden. In Erwartung dieser Stellung bewarb er sich an seiner Heimatsuniversität Rostock um die Promotion und erhielt hier am 19. April 1855 das Doktordiplom. Als Dissertation waren die gedruckten Arbeiten vom November 1852 angenommen worden, das mündliche Examen, in dem ihn Professor Hegel in Ästhetik mit besonderer Beziehung auf Musik, der um das Rostocker Musikleben sehr verdiente Mathematiker und Physiker Professor Karsten in Akustik prüfte, bestand er „summa cum laude“. Als sich die Braunschweiger Pläne zerschlagen hatten, zog Dr. Chrysander nach Vellahn und führte hier eine Spielgefährtin seiner Kinderjahre, die Tochter eines früheren Lübtheener Lehrers, als Gattin heim. Von Vellahn aus war es, wo er der Bachgesellschaft das von anderen lang und vergeblich umworbene Nägelische Autograph der Bachschen H moll-Messe einschickte. Gern erinnerte er sich des spannungsvollen Gangs nach der Bahnstation Brahlstorff, wo er von der jungen Gattin begleitet, das wertvolle Stück mit dem vom Vellahner

Schultzen erborgten Gelde einlöste. Daß Rietz dann bei der Herausgabe der Messe den schuldigen Dank statt an Chrysander an „einige Freunde“ richtete, war undankbar genug. Trotzdem hat Chrysander nicht aufgehört, die Bachgesellschaft zu unterstützen. Der weitere Lebensweg ging nach Lauenburg, von da nach Bergedorf. Daß er die Großstädte mied, war kein Zufall, sondern eine Folge seiner Lebens- und Weltanschauung, die das Glück nicht in Glanz und in Ehren, sondern in der Hingabe an große geistige Ziele suchte. Schon früh hatte er sich die seinigen gesetzt: In dem Bewerbungsschreiben an die Rostocker Fakultät bezeichnet er den alten Volksgesang und die Musik in Händels Zeit als die beiden Arbeitsgebiete, deren Bestellung er begonnen habe und vollenden wolle.

Für die erste Aufgabe hat es Chrysander müssen bei Ansätzen und Beiträgen bewenden lassen. Etliche, vor allem die Forderung einer vergleichenden Methode, sind allerdings äußerst bedeutend, es sind aber doch Anregungen geblieben. Den Vorsatz dagegen, über die Musik von Händels Zeit zu belehren, hat er in einer großartigen und originellen Weise ausgeführt. Auch hier ist ein Teil des Programms unerledigt geblieben: die ganze Händelsche Zeit hat Chrysander nicht bewältigen können. Aber dafür hat er für Händel selbst soviel getan, daß seine Leistung außer Vergleich steht mit allem, was jemals ein Kunsthistoriker für einen Künstler erreicht hat.

Chrysanders Händelwerk zerfällt in drei Teile. Der erste ist die Händelbiographie, eine Tat der wärmsten Verehrung, der Klarheit und nicht zuletzt des Mutes. Wer in der Zeit, da Berlioz, Lobe, F. Hiller den Komponisten des „Messias“ als Inbegriff des Zopfes, als Vielschreiber proklamierten, in der Zeit, wo die neudeutsche Kunst alle Interessen gefangen nahm, öffentlich als Werber Händels auftrat, der mußte wissen, daß er gegen den Strom zu schwimmen hatte. Das hat aber Chrysander weder in diesem Falle, noch bei späteren Gelegenheiten im geringsten bekümmert, der Realismus des Spekulanten lag zu tief unter ihm. Den zeitgemäßen Charakter einer Händelbiographie erkannte er darin, daß die Einführung Händelschen Geistes in die Musik des neunzehnten Jahrhunderts eine Frage der künstlerischen Gesundheit war. Daß seine geschichtlichen Orientierungsarbeiten ihn dazu führten bei Händel Halt zu machen, mag zum Teil eine Folge norddeutscher und mecklenburgischer Traditionen gewesen sein, denn die Musikfeste Hamburgs und der Hansastädte, die nach den Freiheitskriegen aufblühten, gipfelten in der Aufführung Händelscher Oratorien; Schwerin selbst gehört unter die ersten deutschen Städte, in die der „Messias“ im achtzehnten Jahrhundert einzog. Die Hauptkraft aber, die ihn zu Händel trieb, war die Geistesverwandtschaft, der Sinn für Größe und Einfachheit.

Darum steht Händel schon im Mittelpunkt der Abhandlung über das Oratorium, in ihr hat Chrysander schon alles ausgesprochen was er selbst an Händel bewunderte und was er andern zeigen wollte. Der Rostocker Fakul-

tät teilt er dann im April 1855 mit, daß der erste Band einer Händelbiographie zur Hälfte fertig sei, und daß Litolff den Verlag übernehmen werde. Trotzdem ist die Arbeit als Ganzes unvollendet geblieben. Chrysander führt uns bekanntlich nur bis vor das Tor von Händels glänzendster Periode, die weitere Musik müssen wir uns auf den Markneukirchner Geigen der Schoelcher und Rockstro anhören. Das bleibt unter allen Umständen zu bedauern und es ist selbstverständlich von Chrysander selbst am meisten bedauert worden, wenigstens lange Jahre hindurch. Denn ein Mann von seiner Klarheit war sich der Bedeutung und der Originalität seiner Leistung bewußt. Sie war wie alles, was er in die Öffentlichkeit brachte, ganz das eigene Gewächs seiner Persönlichkeit. Als sie ihm im Jahre 1896 ein jüngerer Freund als ein Meisterstück Jahnscher Schule gerühmt hatte, bemerkte der Siebenzigjährige trocken: er habe Jahns „Mozart“ noch nicht ordentlich gelesen. Wenn er einen Vorgänger gelten ließ, so war es C. von Winterfeld, von dem ja schließlich auch Jahn das Beste seiner Arbeit, das Prinzip die Werke zu analysieren, übernommen und in der Ausführlichkeit weiter gebildet hat. In den monumentalen, — in der Rieter-Biedermannschen „Allgemeinen Musikalischen Zeitung“ veröffentlichten — Aufsätzen über Mozarts Jugendopern hat er sich über Das ausgesprochen, was ihm an Jahn mißfiel, nämlich: daß Jahn in Urteilen und noch mehr in den historischen Übersichten so häufig über seine Kräfte ging und soviel Nebel verbreitete, damit sein Held glänzen könnte. In Chrysanders Händelbiographie steht kein Wort aus abgeleiteten Quellen, das Meiste von Dem, was er von den Nebenmännern seines Händel berichtet und beschreibt, hat er mit eigenen Augen gesehen, zum größten Teil erst mühsam aus dem Dunkel der Archive ans Licht gezogen. Das ist ein Grund mit, warum die Händelbiographie ein Torso geblieben ist. So wie Chrysander sie sich als junger Mann gestellt hatte: die Kunst Händels und die Musik in Händels Zeit genau zu beschreiben, war die Aufgabe unlösbar. Der Ausgangsplan litt an einem Übermaß, das dem Autor bald klar wurde. Wie Zachau und Steffani hätten auch Cavalli und die Venetianer, hätten auch Scarlatti und die Neapolitaner behandelt werden müssen. Das hat Chrysander garnicht versucht und die Ungleichheit, die dadurch in die Biographie kommen mußte, empfand sein harmonischer Geist ungefähr so wie der Goethe der Tassoschen Zeit die Äußerungen der Sturm- und Drangperiode.

Wenn man ihn im letzten Jahrzehnt nach der Vollendung der Biographie fragte, erklärte er: vor allem sei eine Umarbeitung der vorliegenden Bände nötig. Mit der des ersten Bandes hat er sich dann und wann ernstlich getragen, die für die Chronologie von Händels erster italienischer Reise notwendig gewordene Berichtigung z. B. war in seinem Kopfe fertig. Auch über einzelne ästhetische Punkte, die Einschätzung der Italiener im allgemeinen, den Wert einzelner Instrumentalwerke Händels, voran der Concerti grossi, war er im Lauf der Zeit zu anderen Ansichten gekommen. Der Musikwissenschaft

sollte die Tatsache, daß ein Chrysander an dem Thema Händel gescheitert ist, zur Warnung dienen. Sie deckt eine allgemeine Schwäche des biographischen Betriebes auf: seine Unfähigkeit zur Herrschaft in der wissenschaftlichen Arbeit. Systematische Durcharbeitung des geschichtlichen Materials muß ihm voraus oder zur Seite gehen; sie ist eine der dringlichsten Zukunftsaufgaben. Für das, was an seinem Händel zu beanstanden bleibt, ist also Chrysander zum großen Teil frei von Schuld. Es stehen diesen Mängeln Vorzüge gegenüber, die ihn in die erste Reihe musikalischer Biographen stellen, vor allem die Weite des Horizontes, der Blick für den Zusammenhang Händelscher Kunst mit Kulturströmungen seiner Zeit, die Spürkraft mit der Chrysander selbst in das politische Getriebe von Händels Umwelt eindrang, wo es auf das Schicksal der Werke Einfluß hatte, das Erfassen des Menschen in dem Komponisten. Diesen Vorzügen hat die Aufnahme der Händelbiographie doch nicht entsprochen. Auch einen Autor, der so selbstlos war, wie Chrysander, mußte es verwundern, daß die erste Auflage der vorgelegten drei Bände in einem Menschenalter noch nicht abgesetzt war. Das war kein Erfolg, der zum Fortsetzen und Umarbeiten auch unter Hindernissen und Schwierigkeiten zwang.

Die Hauptursache, aus der die Biographie liegen blieb, war aber die, daß Chrysander schon bald, nachdem er sie begonnen hatte, an den zweiten Teil seines Händelwerks gegangen war und von ihm viel entschiedener in Anspruch genommen wurde, als sich von vornherein erwarten ließ. Dieser zweite Teil ist die Herausgabe der Werke Händels.

Sechs Jahre nach der Gründung der Leipziger Bachgesellschaft trat im Jahre 1856 eine Deutsche Händelgesellschaft mit dem Zweck ins Leben, die von den Engländern wiederholt verkehrt begonnene Veröffentlichung sämtlicher Kompositionen Händels beim rechten Ende aufzunehmen und durchzuführen. Mit Gervinus, von dem nach E. Krause[1]) die Anregung ausgegangen sein soll, mit M. Hauptmann, Dehn und der Firma Breitkopf & Härtel gehörte ihrem Direktorium, von Gervinus und von Dehn, der ihn ganz besonders hoch schätzte und der Bachgesellschaft als ständigen Redakteur empfohlen hatte, vorgeschlagen auch Chrysander an. Zu ziemlich allgemeiner Verwunderung. Denn als Händelbiograph war er noch nicht hervorgetreten, seine Abhandlung über das Oratorium aber war den lesescheuen musikalischen Größen unbekannt geblieben. Ihm selbst machte wahrscheinlich die Ehre weniger Eindruck, als die Aussicht für seinen Händel etwas wichtiges tun und der Biographie den Boden vorbereiten zu können. Kamen durch die Gesellschaft auch die jugendlichen und unbekannten Arbeiten dieses Meisters

---

[1]) Emil Krause: Didaktisches, Hamburg 1893. Darin S. 126 u. ff.: „Über Chrysanders Gesamtausgabe der Werke von G. F. Händel“. Über die Entstehung der Händelgesellschaft berichtet auch und ebenfalls auf Grund authentischer Mitteilungen die bei Reclam veröffentlichte Händelbiographie Bruno Schraders.

in die Hände der musikalischen Welt, so brauchte er nicht zu Blinden von der Farbe zu sprechen. Chrysander ward aus einem Anhang des Direktoriums bald dessen Seele. Mangels an Vertrauen zu Händel und weil es schon mit der Bachgesellschaft schlecht genug ging, löste sich das Direktorium schon nach vier Jahren auf, eine eigentliche Gesellschaft hatte sich überhaupt nicht gebildet und ist bis zum Ende der Ausgabe eine pietätvolle Fiktion auf den Titelblättern der Bände gewesen. Gervinus gab noch längere Zeit Zuschüsse und lieferte — leider muß man sagen — Übersetzungen zu den englischen Texten. Aber, daß die Ausgabe wirklich zustande gekommen ist, bleibt einzig und allein das Verdienst Chrysanders.

Es wäre Stoff für ein selbständiges Buch zu schildern, wie Chrysander diese Riesenaufgabe durchgeführt hat. Dabei kam nicht bloß der Gelehrte und der Musiker in Frage, sondern in noch höherem Grade der Charakter und die Persönlichkeit. Nur ein Mann von der gleichen Unbefangenheit, Selbstlosigkeit und Opferwilligkeit, von dieser mecklenburgischen Zähigkeit, von dieser unversieglichen Erfindungskraft in bedenklichen Lagen war imstande das Unternehmen durch die bösen Zeiten hindurchzuführen. Da galt es nicht bloß an die Quellen zu kommen und gut zu redigieren; nein, auch die kleinsten Kleinigkeiten lagen auf ihm. Er kaufte das Papier, lernte Setzer, Stecher und Drucker an, nahm die ganze Herstellung auf sich und in sein Haus; nur der Versand wurde in Leipzig durch den Verleger von Gervinus, W. Engelmann, besorgt. Um von dem Ertrag geistiger Arbeit unabhängig zu werden, um die Hände für die Händelgesellschaft frei, um für sie Betriebsmittel zu haben, ward er Kunstgärtner. Auch in diesem Beruf trug ihn die angeborene Begabung bis zum Weltruf. Nicht nur Fürst Bismarck schätzte die Chrysanderschen Rosen und Trauben, es kamen in das Bergedorfer Landhaus von Berlin und Wien telegraphische Bestellungen auf einzelne Gurken. Aus der Druckerei und dem Arbeitszimmer ging er in die Treibhäuser, und diese Doppelarbeit rieb ihn nicht auf, sondern der Wechsel erfrischte ihn so, daß er noch im hohen Alter gelenkig und munter war, wie ein Jüngling. Auch die englischen Reisen, die er jedes Jahr unternahm um Handschriften zu studieren, taten seinem Geist nur gute Dienste. So trat also auch das Glück auf seine Seite mit kleineren und mit größeren Gaben. Er fand Freunde und Förderer. Der erste von Belang war Georg V. von Hannover, der in Händel, als dem Diener welfischer Vorfahren, „seinen Kapellmeister“ sah und der Händelgesellschaft im Jahre 1860 eine regelmäßige Unterstützung von 3000 Mark zunächst auf zwölf Jahre zuwies.

Eigentlich hatte es der König, der sich seiner Dienste bei der Einrichtung des neuen Schloßchors und der Kirchenmusik bedient hatte, auf eine persönliche Belohnung Chrysanders abgesehen und ihn aufgefordert sich eine Gnade auszubitten. Für Chrysander gab es aber gar keine persönlichen Interessen, sein ganzes Leben, das äußere und das innere, ging ihm im Händel-

werk auf. Dieses erste Glück, das die Händelausgabe geschäftlich wesentlich erleichterte, ward aber mit der Annexion von Hannover zum Unglück und es begann ein Jahrzehnt, das Chrysanders Kraft und Festigkeit auf die äußerste Probe stellte. Um an Händel festhalten zu können, blieb ihm da nichts übrig als weitere Arbeit auf sich zu nehmen. Mit der Redaktion der „Allgemeinen Musikalischen Zeitung“, für die er damals manchmal ganze Nummern fast allein schrieb, hat er sich, seiner eigenen Aussage nach, hauptsächlich des Gehalts wegen beladen. Der deckte den Unterhalt der Familie, der Ertrag der Gärtnerei blieb für Händel. Auch als endlich Preußen die hannöverische Subvention übernahm, waren die Sorgen noch nicht zu Ende. Die Krisis kam im Jahre 1874, wo sich Chrysander gezwungen sah, einen Teil seiner über alles geliebten Bibliothek an die Stadt Hamburg zu verkaufen. Ein Lichtblick fiel mitten in die dunkle Zeit dadurch, daß ihm 1870 die Bekanntschaft mit seinem liebenswürdigen Konkurrenten Viktor Schölcher die Benutzung der sogenannten Handexemplare Händels, d. h. der Partiturabschriften ermöglichte, aus denen Händel selbst dirigiert und einstudiert hatte. Da sie zahlreiche Korrekturen und Eintragungen enthielten, waren sie für die Redaktion der Gesamtausgabe in vielen Fällen wichtiger als die Autographe. Auf Chrysanders Betreiben wurde die gegen 120 Bände starke Sammlung von Hamburger Mäcenen erworben und ebenfalls der Stadtbibliothek einverleibt. Das Ende der Ausgabe verlief so glatt und erfreulich, daß Chrysander den hundert Bänden, aus denen sie besteht, noch mehrere Lieferungen fremder, von Händel benützter Komponisten hinzufügen konnte. Die Spitze des äußeren geschäftlichen Erfolgs bildete der Ankauf des ganzen Materials der Gesamtausgabe durch eine neue englische, in London ansäßige Händelgesellschaft.

Einer wirklichen Kritik ist Chrysanders Händelausgabe bisher noch weniger unterzogen worden, als die große Bachausgabe. An den Klavierauszügen, durch die er die Verbreitung der Werke zu fördern glaubte, ist scholastisch herumgemäkelt worden, aber ihm die eigentlichen Redaktionsarbeiten nachzuarbeiten und dadurch feste Unterlagen für Lob und Tadel zu gewinnen, das hat noch keiner unternommen. Auch das ist eine Huldigung für Chrysander, nicht bloß eine Wirkung des von ihm vorgelegten, überall klaren und einwandfreien Notentextes, sondern auch der Ausdruck unbedingten Zutrauens zu seiner intellektuellen und moralischen Verläßlichkeit. Dieses Zutrauen hatte er sich als Biograph und durch die wenigen Mitteilungen erworben, in denen er ausnahmsweise seine Vorlagen beschrieb. Von Vorreden und Einleitungen durfte er häufig in Hinblick auf die Biographie absehen, wo er auf sie nicht verweisen konnte, hielt er sich, wenn sich Schweigen verbot, knapp. Führten die Bände vor Probleme, fand er in der periodischen Presse Gelegenheit sie von Grund aus zu entwickeln. Bogenlange Revisionsberichte verwarf er gänzlich und war der Meinung, daß wichtige Varianten im engen Zusammenhang mit dem Haupttexte vorgelegt werden sollten. Seine Grundsätze würden auf

die Entwickelung der Redaktionstechnik bedeutenden Einfluß geübt haben, wenn er sich entschlossen hätte, sie nicht bloß praktisch in der Händelausgabe zu üben, sondern auch als Theoretiker ausführlich zu vertreten. Auf alle Fälle ist seine Händelausgabe schon dem Umfang nach die größte Leistung in der Publikation alter Musik und übertrifft die Mehrzahl der verwandten Unternehmungen durch die Einheitlichkeit, mit der sie durchgeführt ist. Daß Chrysander und nur Chrysander ihr Redakteur war, trug ihr trotz der unendlich größeren geschäftlichen Schwierigkeiten schon bald einen Vorsprung vor der Gesamtausgabe der Bachschen Werke ein.

Die Aufnahme entsprach dem Bildungsniveau der deutschen Musiker; noch in den Subskriptionslisten der letzten Bände fehlen so ziemlich alle die Namen, die man mit Fug und Recht an dieser Stelle erwarten durfte. Der Mangel an Interesse war noch ärger als bei der Bachausgabe. Daß Händels Werke jetzt auf dem Markt waren, merkte man daran, daß auf Chrysander fußend R. Franz, J. Hellmesberger und andre Tonkünstler Bearbeitungen vorlegten, daß die Sänger Arien, Geiger und Cellisten Melodien aus Opern Händels brachten, von denen die vorhergehende Generation keine Ahnung gehabt hatte. Aber es blieb dabei, daß mit Ausnahme des von Ferd. David modernisierten Stückes alle Concerti grossi weiter ruhten, daß von den 28 Oratorien nur die schon von den Großvätern und Urgroßvätern eingeführten in die Konzerte kamen. Die Leser dieses Jahrbuchs kennen die Gründe, die der energischen Beschäftigung mit Händel entgegengehalten wurden. Sie gingen alle auf die bequeme Theorie vom Veralten musikalischer Kunstwerke hinaus. Auch dieser ästhetische Zaun schreckte Chrysander nicht. Aber er beschränkte sich nicht darauf zu grollen, sondern er frug sich: Warum kommt die Händelsche Kunst, dieser ewige und unerschöpfliche Jungbrunnen, der Gegenwart veraltet vor? Darum, fand er, weil wir ihre Originalfarben übermalen, die Zeichen, in die sie gefaßt ist, falsch lesen und deuten!

Diese Entdeckung führte ihn an den dritten Teil seines Händelwerks: die Restaurierung der Händelschen Oratorien. Dieser Aufgabe hatten sich vorher, seit den Zeiten Hillers, Mozarts, Mosels, Händelfreunde oft genug unterzogen. Wie sich die Chrysandersche Lösung von der seiner Vormänner unterschied, ist hier wiederholt, am ausführlichsten in der Abhandlung „über den Vortrag alter Musik“, über die Unterschiede italienischer und französischer Schule, über basso continuo und Accompagnement, über Verzierungswesen, über Orchester und Chorbesetzung in der Vor-Gluckschen Musik auseinandergesetzt worden. Hier bot sich eine Arbeit, für die auch der begabteste Musiker allein nicht ausreichte, hier drang aber auch, wie das Jahrzehnte lange Erfahrungen bewiesen, der Historiker mit Warnen und Raten nicht durch. Praktische Demonstration war das Wichtigste, wenn etwas erreicht werden sollte. Die bot Chrysander zunächst in der Einrichtung der bisher ganz unbenutzt gebliebenen, selbst von Musikern wie Franz Wüllner gering angesehenen

„Debora“, der er dann den „Herakles“ folgen ließ. Es gibt noch heute gelehrte und ungelehrte Musiker, die diese Einrichtungen und die der weiter von Chrysander bearbeiteten Oratorien für Experimente halten. Sie sind aber schon jetzt in der entschiedenen Minderheit, und der endgültige allgemeine Sieg des Chrysanderschen Prinzips darf ruhig der vereinigten Macht von Ohr und Stilgefühl überlassen werden. Selbst aber, wenn unsere Zeit wirklich unfähig wäre sich wieder an Händelschen Sologesang, wie er sein soll und an echtes Händelsches Kolorit zu gewöhnen und der schließliche Ausgang der Fall der Händelschen Kunst sein sollte, dann bliebe das Verdienst, das Chrysander als Bearbeiter von Händels Oratorien der Musik dadurch geleistet hat, daß er zeigte, wie gute Übersetzungen sein müssen, bedeutend genug. Sie schieben dem geradezu entsetzlichen Verfall, in den der Sprachsinn der deutschen Musiker während des 19. Jahrhunderts und trotz R. Wagner geraten ist, einen Riegel an der gefährlichsten Stelle vor.

Für Chrysander war der Lebensabend, an dem er als Restaurator sein Händelwerk grandios abschloß, vielleicht der glücklichste Abschnitt seines Daseins. Er griff auf den Ausgang seiner musikalischen Laufbahn zurück, mit Jugendhitze arbeitete er an Acis, an der Kleinen Cäcilienode, an Esther; der Historiker hatte den Komponisten in ihm wieder aufgeweckt. Damals war es, wo er sich darüber, daß ihn das Brockhaussche Konversationslexikon als „deutschen Musikgelehrten“ vorstellte, beschwerte, er wollte höchstens einen gelehrten deutschen Musiker gelten lassen. Auf den Musiker legte er den Nachdruck, wie denn auch beim höchsten Begriff dieses Wortes der Gegensatz von Kunst und Wissenschaft nichtig wird. Dieses Ideal des Zukunftsmusikers hatte in Chrysander Fleisch und Blut gewonnen.

Es ist kein Zweifel, daß der Name Chrysanders in den kommenden Jahrhunderten an seinen Händeltaten haften wird. Doch aber ist es zu bedauern, daß er sich an Händel aufgebraucht hat. Händel verdient ein solches Opfer, aber warum hat es das Schicksal nicht auf mehrere Männer verteilt? Im ausschließlichen Dienst des einen ist die volle Kraft Chrysanders nicht zur Verwertung gekommen, seine eminente Gabe gründlich zu klären, wo er eingriff, der deutschen Musik auf vielen Gebieten, wo sie ihr unersetzlich gewesen wäre, verloren gegangen. Daß er wirklich zum musikalischen Praeceptor Germaniae geboren war, bezeugen die Gastrollen, auf denen er von seinem Händelreich aus verwandte Provinzen besuchte. Überall trat er Spuren, die sofort zu fahrbaren Straßen ausgebildet werden können, sobald der Fleiß sich daran begibt. Daß wir endlich eine starke wissenschaftliche Musikpresse haben, danken wir seinen Jahrbüchern; er hat die heutigen österreichischen, deutschen und bayrischen Denkmäler durch seine Ausgaben Corellis, Couperins, Carissimis angeregt. Seine volle Zustimmung hatten diese neuen Unternehmungen nicht; durch seine Erfahrungen als Händelbiograph war er zu der Überzeugung gekommen, daß auf diesem Feld international vorgegangen werden müsse und

daß der länderweise isolierte Betrieb der Musikgeschichte Verwirrung stifte. Schließlich hat er auch als Redakteur der „Allgemeinen Musikalischen Zeitung" Gold ausgegeben, das dem Verderben entrissen werden sollte.

Einen solchen Krösus sieht die Musikwissenschaft nicht sobald wieder. Aber sie wird auf guten Wegen bleiben, wenn sie mit dem Vermächtnis Chrysanders wuchert und sein Andenken als das eines getreuen Eckart hütet!

Anregungen
zur Förderung musikalischer Hermeneutik.

Von

Hermann Kretzschmar.

Seit einer längeren Reihe von Jahren sind auch in Deutschland literarische Einführungen in musikalische Kunstwerke bei Publikum und Buchhandel in Aufnahme gekommen. Die Musiker aber scheinen noch nicht recht zu wissen, wie sie sich dazu stellen sollen. Namhafte Komponisten: Heuberger, Humperdinck, Müller-Reuter, Vollbach, Weingartner arbeiten mit; Heinrich Zöllner dagegen hat diese analytischen Bestrebungen an sich, ohne Rücksicht darauf, wie sie ausfallen, humoristisch abgewiesen*) und ihm nach setzen sich immer häufiger Rezensenten und Referenten gegen die vermeintlichen „Eselsbrücken“ in Positur.

Da mag denn einmal darauf hingewiesen werden, daß Theoretiker wenigstens, wenn sie sich nicht kurzsichtig ins eigne Fleisch schneiden wollen, solchen Späßen fernbleiben sollten. Denn das Feld, das die berufenen oder unberufenen Erklärer bebauen, ist eine sehr wichtige theoretische Disziplin, gewissermaßen der Abschluß, die letzte und wertvollste Ernte der gesamten Musiklehre. Es heißt: musikalische Hermeneutik.

Eine Hermeneutik — Dolmetschkunst — ist zuerst von den Theologen ausgebildet worden, bald aber in alte und neue Philologie und von da in alle Geistes- und Kunstwissenschaften übergegangen. Ihr Zweck ist überall derselbe: den Sinn und Ideengehalt zu ergründen, den die Formen umschließen, überall unter dem Leib die Seele zu suchen, in jedem Satz eines Schriftwerks, in jedem Glied eines Kunstwerks den reinen Gedankenkern nachzuweisen, das Ganze aus der klarsten Erkenntnis der kleinsten Einzelheiten, unter Benutzung aller Hülfsmittel, die Fachbildung, allgemeine Bildung und persönliche Begabung zur Verfügung stellen, zu erklären und auszulegen. Für die Künste fällt die Bedeutung der Hermeneutik mit der der Meisterwerke zusammen, denn wenn die großen Werke der Meister die wichtigsten Stützen und Träger der Kunst sind, dann haben auch die ernsten Versuche, das volle Verständnis dieser Werke zu erschließen, Wichtigkeit. Dieser Satz hat für Kunsterzeuger und Kunstempfänger dieselbe Gültigkeit. Ob wir durch Kunst eignes Leben ausleben, uns also schaffend an ihr beteiligen, oder nur fremdes nachleben wollen, das macht für

---

*) Siehe den Aufsatz „Loreley“ im Musikalischen Wochenblatt 1902.

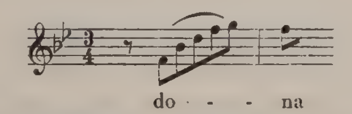
das Verhältnis zu den Meisterwerken keinen wesentlichen Unterschied. Für die zweite Klasse sind die Schöpfungen großer Künstler — bis zum wirklichen Nachschaffen gelangendes Einleben vorausgesetzt — der köstlichste Lohn der Schulmühen, für die erste der unentbehrliche Durchgangspunkt zu eigenen Leistungen. In der Poesie und in den bildenden Künsten erblicken darum Künstler und Kunstfreunde einmütig in den hermeneutischen Arbeiten, falls sie gut sind, die Spitze theoretischer Weisheit und wissen denen, die das Verständnis von Meistern und Meisterwerken gefördert haben, mindestens denselben Dank wie dem Verfasser einer Grammatik, eines technischen Lehrbuchs oder wie einem Dichter und Maler mittlerer Güte. Wenn im Gegensatz hierzu eine musikalische Hermeneutik von den Musikern bekämpft wird, so kann es dafür nur zwei vernünftige Gründe geben: Entweder die Musik braucht keine Hermeneutik, oder sie erlaubt keine.

Die erste Annahme darf glatt abgewiesen werden. Der Musik sind Hülfsmittel des Verständnisses, die über die Form hinausdringen, sogar nötiger als jeder anderen Kunst, weil ihr jene direkten Beziehungen zu Natur und Welt fehlen, die in Poesie und Bildnerei in der Regel die Hauptsache allein erklären. Den großen Gebilden der heute so stark vorherrschenden Instrumentalmusik steht der ungeschulte Hörer hülflos gegenüber. Wenn er begabt ist, trifft ihn hie und da eine mächtige und zugleich einfache Melodie tiefer, aber im allgemeinen bleibt er in sinnlichen Eindrücken stecken, die sich als Wohlgefallen und Bewunderung oder als Verwunderung und Mißfallen äußern. Daß der Begriff des ungeschulten Hörers leider sehr weit, bis in die Kreise der Fachleute hinein, gezogen werden muß, wie C. Stumpf einmal betont hat, bestätigt sich auch hier. Denn diejenigen, die von einer Instrumentalkomposition ein durchaus klares Bild mit hinwegnehmen, ihre Grundgedanken und in jedem Augenblick auch deren Entwickelung verstanden haben, bilden die Minderheit der Hörer; Kenner, die in einer guten Sonate oder Sinfonie einen gleich ergiebigen Stoff der Diskussion finden, wie in einer Dichtung, einem Gemälde, eine Seltenheit. Weil die Musiker die Hermeneutik vernachlässigt haben, ist die Musikästhetik in die Hand von Dilettanten gekommen, vorwiegend in die von musikalisch unzureichenden Philosophen und diese gerieten darauf: den Inhalt von Instrumentalkompositionen ins Unbestimmte, Unbewußte zu verlegen oder ihn ganz abzuleugnen. Hätten sie recht, dann täten wir besser nach dem Muster von Altertum und Mittelalter die selbständige Instrumentalmusik als eine Volksgefahr zu behandeln. Glücklicherweise werden sie von der musikalischen Praxis widerlegt. Bei einem Pianisten ists allerdings möglich, daß er stundenlang mechanisch, ohne zu fragen: was die Noten wollen und sagen, dahinmusiziert; bei einem Orchester nicht. Wenn Beethoven ohne weitere Bemerkung hinschreibt:



so müssen die Geiger schon aus technischen Rücksichten, wegen der gleichmäßigen Ausführung über den Charakter dieser Figur im Klaren sein. Und so ists überall in der Instrumentalmusik: ohne Verständnis des eigentlichen Sinnes läßt sich kaum ein Takt richtig ausführen und, wie gleich hinzugefügt werden darf, anhören. Die Instrumentalmusik verlangt ununterbrochen die Fähigkeit hinter den Zeichen und Formen Ideen zu sehen, sie verlangt, daß diejenigen, welche sie treiben, die Gabe des Auslegens besitzen.

In der Vokalmusik erklärt der Text vieles, aber durchaus nicht alles. Im ersten Satz seines Requiems läßt Berlioz einmal das Wort „dona“ (eis requiem) von den Sopranen folgendermaßen:



singen. Wer nicht hermeneutisch veranlagt, d. h. nicht imstande ist das Phantasiebild zu finden, das den Komponisten auf diese wiegende Figur brachte, wird sie für eine anstößige und geschmacklose Annäherung an den Walzerton halten und sich in dieser Meinung wohl auch durch eine oder die andre falsche Aufführung bestärkt sehen. Wie bei diesem einen Beispiel, ists aber in der Vokalkomposition überhaupt. Auch in ihr bieten technische Musikbildung und Buchstabentreue allein keine genügende Sicherung gegen grobe Irrtümer und gegen Mißhandlung der Kunstwerke.

Wie uns somit die musikalische Praxis die Notwendigkeit eines tieferen über die Formensicherheit hinausgehenden Musikverständnisses zeigt, so ergibt sie zugleich auch dessen Möglichkeit. Wenn die Orchester jenes Beethovensche Motiv hart und streitbar spielen, die Chöre das Berliozsche weich und träumerisch singen, so ist damit der tatsächliche Beweis geliefert, daß über den Sinn und den Charakter einzelner Stellen einer Komposition eine Einigung, eine den nächsten Bedarf deckende Klarheit erzielt werden kann. Nach den Gesetzen der Addition muß sich dann aber auch eine ganze Komposition erklären lassen, es muss Mittel geben den Geist eines ganzen Musikstücks und seiner einzelnen Teile bis in die kleinsten Glieder hinein offenzulegen, es muß mit einem Wort eine musikalische Hermeneutik möglich sein. Der größere Teil der Musiker rechnet auch tatsächlich mit dieser Möglichkeit, indem er über ganze Kompositionen und über Abschnitte aus ihnen urteilt, wenn auch diese Urteile vorwiegend sehr summarisch ausfallen. Ernstlicher ist eine musikalische Hermeneutik eigentlich in unsrer Zeit nur durch die sogenannten Formalästhetiker in Frage gestellt worden. Diese uralte Partei fand beim Emporkommen der neudeutschen Musik in Eduard Hanslick einen Vertreter, der an glänzender geistreicher Dialektik, an treffenden Beobachtungen und Bemerkungen allerdings alle Pythagoraeer, alle Artusi und Ulibischeffs weit hinter sich ließ. Ihm, und nur ihm hat es die Musikwelt eine Zeitlang

glauben können, daß die Begründung neuer Formen mit einem neuen Inhalt unstatthaft sei, daß die Musik keinen Inhalt habe, es seien denn Tonreihen. Die Unhaltbarkeit der Behauptung ergibt sich schon durch den Versuch sie auf andre Künste zu übertragen. Da bestünde der Inhalt der Poesie in Silbenreihen, der von Gemälden und Skulpturen in Farbe und Leinewand, in Marmor und Bronze. Indes auch Paradoxen können heilsam sein. Die Kühnheit Hanslicks hat in einer überschwänglichen Zeit den Glauben an das unbegrenzte Vermögen der Musik nützlich herabgestimmt und sie zwingt noch heute auch die grundsätzlichen Gegner der Formalästhetik zwischen der Ausdrucksfähigkeit der Musik und der anderer Künste Unterschiede anzuerkennen.

Nach gewissen Richtungen kann die Musik weniger, nach andren unendlich mehr als ihre Schwestern. Es ist ihr versagt zu objektivieren und allein genaue Bilder und Begriffe zu geben. Mit allen Tönen der Welt kann der Komponist keine bestimmte Vorstellung von einem Wald, einem See geben; dem Dichter gelingts mit einem Wort, dem Zeichner mit einigen Dutzenden von Strichen. Ganz anders wenn der Komposition ein Text oder eine Überschrift zu Hülfe kommt, da vermag sie in die Feierlichkeit oder die Heimlichkeit des Waldes schneller, unmittelbarer und fesselnder einzuführen als jedes Gedicht und jedes Gemälde. Sie ist eine geborene Hülfskunst, ihre Absichten müssen dem Geist und der Phantasie vermittelt, ihre Objekte vorher vereinbart werden. Sie hat kein Organ für Namen und Bezeichnungen, sie ist, wie M. Hauptmann sagt, eine Algebra, eine Rechnung mit unbenannten Größen. Aber dem Eingeweihten gibt sie vom Wesen und vom Innenleben der Objekte Bilder von einem Reichtum und einer Feinheit, die nur ihr möglich sind. Der Poesie steht sie am nächsten, bildet mit ihr die Gruppe der „redenden Künste“, die Laien reden von Tondichtungen, von Tonsprache, von vielsagenden und nichtssagenden Kompositionen. In ihrem Sprachvermögen liegt der Hauptwert der Musik, und die größten musikalischen Reformen und Revolutionen, die die neuere Geschichte kennt, die monodistische am Ausgang der Renaissance, die neudeutsche im 19. Jahrhundert, waren darauf gerichtet diesen Schatz zu neuen Ehren und zu höherer Wirkung zu bringen. Dieses Sprachvermögen der Töne ist ein andres als das der Worte. Es ist unselbständiger und undeutlicher. Aber im übrigen kann es die Tonsprache mit der Wortsprache sehr wohl aufnehmen. Sie fährt da fort, wo diese nicht mehr ausreicht; jene kleinsten und größten Regungen des Seelenlebens, die der Poet in langen Umschreibungen nur einigermaßen bemeistern kann, fixiert der Komponist im Nu und in ihrer ganzen Fülle und Besonderheit.

Die Unselbständigkeit der Musik ist ein Mangel, ein Sprachfehler, aber einer, den wir den Vorzügen gegenüber wohl in Kauf nehmen, mit dem wir uns abfinden können. Indem ihn die Formalästhetiker immer wieder eigensinnig betonen und übertreiben, vergessen sie, daß, wenn das Ohr hört

und das Auge sieht, der übrige Mensch nicht tot ist. Immer hört und sieht der Geist mit, wenn überhaupt einer da ist und alle Künste und Kunstwerke sind für ihre volle Wirkung auf den guten Willen und die ergänzende Phantasie des Empfängerkreises angewiesen. Unter dieser Voraussetzung verringert sich die Undeutlichkeit auch der Instrumentalmusik ganz wesentlich. Die Ouvertüre zu Mozarts „Zauberflöte" auf ein Gezänk von Handelsjuden zu deuten ist für alle Bildungsmenschen, die darnach fragen was es mit dieser Zauberflöte für eine Bewandtnis hat, ausgeschlossen. Wie mit diesem einen Stück ists mit allen Opernouvertüren und mit allen durch Überschrift oder Programm bestimmten Instrumentalkompositionen; sie und alle Vokalwerke liegen der Erklärungskunst ziemlich restlos offen. Aber auch die unbenannten Fugen, Sonaten, Sinfonien, Konzerte und alle sonstigen der sogenannten absoluten Musik zugerechneten Instrumentalkompositionen lassen sich, sofern sie nicht bloß Handwerkswert haben, unter bestimmten Bedingungen und bis zu einem gewissen Grade allgemein menschlich verstehen, sie bergen einen allgemein geistigen Inhalt, dem die jeweilige musikalische Form als Hülle und Schale dient. Dieser inhaltliche Kern nimmt das Hauptinteresse des wahren Kenners in Anspruch, und der wahre Kenner ist imstande diesen eigentlichen Kern nicht nur zu fühlen, sondern auch, in seinen wesentlichsten Bestandteilen wenigstens, mit Worten anzudeuten oder zu beschreiben. Musik zu komponieren und Musik zu hören hat mit somnambulischen Zuständen und Fähigkeiten nichts zu tun, sondern es ist eine Tätigkeit, die höchste geistige Klarheit verlangt. Den Philosophen und Ästhetikern, die hierüber andrer Meinung sind, darf der Musiker ruhig ein: „ne sutor ultra crepidam" zurufen.

Die Hauptfragen, um die es sich bei der Erklärung solcher unbenannter Instrumentalkompositionen handelt, sind: Wie weit darf der Erklärer gehen, ohne den sichern Boden zu verlieren? Zweitens: Wie weit muß er gehen, wenn seine Arbeit überhaupt einen Sinn haben soll?

Die Beantwortung der ersten Frage hat mit dem Geständnis zu beginnen, daß die Grenzen des streng Beweisbaren in der unbenannten Instrumentalkomposition ziemlich eng gesteckt sind. Sie liegen — mit den Alten zu reden — innerhalb der sogenannten Affekte d. h. innerhalb der Charaktereigenschaften der Empfindungen, Vorstellungen und Ideen. Diese Affekte nun sind es, die sich in Motiven, Themen, in Tonfiguren überhaupt verkörpern, entweder einfach oder aber in Verbindungen und Mischungen, die außerhalb der Musik unmöglich sind. Die Aufgabe der Hermeneutik besteht nun darin: die Affekte aus den Tönen zu lösen und das Gerippe ihrer Entwicklung in Worten zu geben. Scheinbar ein schwaches Ergebnis, ein Schattenspiel, tatsächlich aber eine wertvolle Leistung! Denn wer von den Tönen und Tonformen zu den Affekten durchdringt, erhebt den sinnlichen Genuß, die formale Arbeit zu einer geistigen Tätigkeit, er ist gegen die Gefahren und die Schmach einer rein physischen, animalischen Musikaufnahme geschützt. Hat er Phantasie und den Grad

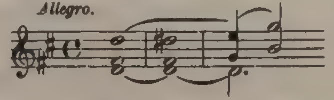
eigner künstlerischer Begabung, den jede Beschäftigung mit Kunst voraussetzt, so wirds nicht fehlen, daß sich ihm das Gerippe der Affekte subjektiv belebt mit Gestalten und Ereignissen aus der eignen Erinnerung und Erfahrung, aus den Welten der Poesie, des Traums und der Ahnungen. Was Geist und Herz an Interpretationsmaterial ihr eigen nennen, wird einem solchen Hörer wie im Flug und blitzartig vor dem innern Auge vorüberziehen; vor wirklichen Träumen bewahrt ihn die Aufmerksamkeit auf die Affekte, vor einer pathologischen Hingabe an die persönlich und augenblicklich tief treffenden, besonders fesselnden die Pflicht ihre Übergänge zu verfolgen, die Kunst und Logik des Komponisten zu kontrollieren. Wie kommt es, wird er fragen, daß hier die Musik plötzlich aus dem Majestätischen ins Sentimentale, dort aus der Ruhe in Erregung fällt? Folgt eine Begründung dieser ungewöhnlichen Wendungen, oder sollen sie nur blenden? Wer den Affekten zu folgen versteht, hört und genießt demnach kritisch, aber es ist keine Beckmessersche, sondern eine Sokratische Kritik, die er übt, es ist jene Unterscheidung von Licht und Schatten, von Vorzügen und Schwächen, ohne welche die Bewunderung wertlos und leicht zur Selbsttäuschung oder Heuchelei wird.

Da nun das Verständnis der Affekte, wie bald gezeigt werden soll, lehrbar ist, unterliegt es keinem Zweifel, daß der Erklärer oder der Hörer sich auf sicherm Boden bewegt, wenn er in reinen Instrumentalkompositionen nach dem Charakter aller einzelnen Stellen und der sich aus ihnen zusammensetzenden größern Teile fragt.

Er darf die Affekte feststellen und das ist zugleich das Wenigste was er tun muß. Der Pflicht bis hierher vorzudringen, können sich nur diejenigen entziehen, für die Musik lediglich Musik ist d. h. die auf ihren Zusammenhang mit dem Geistesleben der Menschheit verzichten. Dem *δαίμων*, der ja bei allen Künsten mitwirkt, mag für die Musik ein besonders starker Einfluß zugestanden, dem Komponisten, in dessen Innern es mächtig klingt und singt, zunächst die Frage nach den Stimmungen und Ideen, die zum Tönen und Schaffen treiben, erlassen werden. Aber ein Kunstwerk wird aus einer großen Komposition niemals, wenn der Komponist nach den ersten Eingebungen nicht über die Sphäre des Unbewußten hinausdringt zur Klarheit über die Natur und die Ziele seiner Eingebungen. Darin, daß die Philosophen diesen Kardinalpunkt immer wieder übersehen, zeigen sie ihre Unbekanntschaft mit dem Wesen künstlerischen Schaffens. Zur Zeit Hegels ließ sich das entschuldigen; heute aber, wo die geschichtliche Forschung in Beethovenschen Skizzenbüchern, in Varianten Händels, Bachs, Mozarts, Schuberts soviele Bilder aus der Werkstatt großer Komponisten vorgelegt hat, nicht mehr. Nach dem Ausweis der Kunstgeschichte führt die Berechnung und die planmäßige Erfindung viel mehr zu außerordentlichen Resultaten als die bloße Begeisterung. Und ähnlich verhält sichs auch mit dem Hörer. Es ist laienhaft überspannt den Wert und die Eigentümlichkeit musikalischer Eindrücke auf ihre Rätselhaftigkeit zurückzu-

führen und sich dabei zu beruhigen. Eine solche Wirkung bezeugt keine Kennerschaft und keine Begabung, sondern nur die unerläßlichste Vorstufe dazu: Empfänglichkeit. Wer ernst und fähig ist, muß weiter kommen im Hören und Erklären; auch die Erkenntnis und das Verständnis des Formenbaues nach allen Richtungen ist nur eine Durchgangsstation. Die Formen sind Mittel des Ausdrucks. Was ausgedrückt werden soll, ist etwas Geistiges. Das muß, wenn der Komponist nicht Hokuspokus treibt, unter den Formen und durch sie zum Vorschein kommen und dem Hörer mindestens in den Hauptzügen, das sind die Affekte, klar werden. Die Ansicht, daß Musik nur musikalisch wirke, muß beseitigt, die Freude an der „absoluten Musik" als eine ästhetische Unklarheit erkannt werden. In dem Sinne eines lediglich musikalischen Inhaltes gibt es keine absolute Musik! Sie ist ein ebensolches Unding wie eine absolute Poesie, d. h. eine metrisierende und reimende Poesie ohne Gedanken. In vielen Fällen wird auch in der unbenannten Instrumentalkomposition die Erklärungskunst über die Feststellung der Affekte noch hinauskommen und imstande sein die Objekte, auf die sich die Affekte beziehen, nachzuweisen oder zu vermuten. Die Mittel dazu bietet die Biographie und die Geschichte. Wenn wir aus diesen Quellen z. B. die Umstände, unter welchen Mozart seine letzten Sinfonien in Es und G, Beethoven seine B dur-Sinfonie geschrieben hat, erfahren, so ist es nicht bloß erlaubt, sondern es ist notwendig gewissenhaft zu untersuchen, ob zwischen den Affekten und den Lebensnachrichten Beziehungen bestehen. Auch Bekanntschaft mit dem Geist und den Strömungen der Entstehungszeit, mit ihren besonderen musikalischen Sitten und Bräuchen gibt häufig näheren Aufschluß über den Inhalt, über das Objekt von Instrumentalkompositionen.

Zuweilen wird dieser nähere Aufschluß wesentlich sein, in manchen Fällen nur anekdotischen Wert haben, wie das die Erfahrungen mit Programmmusik belegen. Immer wird durch solchen näheren Aufschluß die Phantasie des Hörers auch beeinträchtigt. Während sie ohne ihn sich zu dem freudigen Charakter einer Stelle nach persönlichem Belieben und augenblicklicher Disposition tausenderlei Anlässe und Geschichten denken darf, ist sie jetzt an einen einzigen Fall gebunden. Aus diesem Grunde ist die Vorliebe für programmlose Instrumentalmusik berechtigt. Der Verlust an Freiheit und an Kombinationen wird aber der Phantasie bei einer Instruktion von außen durch einen Gewinn an Klarheit und Eindringlichkeit ersetzt. Die Affekte treten aus der Allgemeinheit heraus, nehmen individuelle Züge an, sie wirken kräftiger, frischer und eigentümlicher. Das Motiv:



spricht an sich eine schwellende, drängende Empfindung aus, die auf Sehnsucht, aber ebenso gut auf Rachsucht zurückgehen kann. Erst durch die

Verbindung mit der Gestalt Don Juans wird es dämonisch. So schärft das Programm und die Objektivierung den Affekt in der Regel zu einem besondern Bild; es beschneidet der Phantasie den Raum, nicht bloß der Phantasie des Hörers, sondern auch der des Komponisten, verstärkt aber ihre Energie. Wo in einer programmlosen Instrumentalkomposition besonders plastische Stellen heraustreten, da liegt meistens die Vermutung nahe, daß die Stimmung und die Einbildungskraft des Tonsetzers an Realitäten angeknüpft hat. Ist der Erklärer überhaupt im richtigen Geleise, so wird er ihnen häufig auf die Spur kommen.

Wohl liegt es in der Natur der Sache, daß für die unbenannte Instrumentalkomposition großen Stils eine Erklärung am nötigsten ist. Darum ist sie aber für Programmmusik und für Vokalmusik noch lange nicht überflüssig. Auch hier steht der Hörer auf Schritt und Tritt vor Fragen, auf die Überschrift, Programm, Text, musikalische Theorie und Formenlehre allein keine Antwort geben. Eine Coriolan-Ouvertüre, eine Eroica-Sinfonie kann man sich auch anders vorstellen als sie Beethoven komponiert hat; seine spezielle Ausführung dieser Vorwürfe bedarf also eines Kommentars. Wie oft nehmen die Berliozschen Sinfonien willkürliche oder dem Programm fremde Wendungen! Welche Fülle von Symbolik in Bachs H-moll-Messe! Selbst die klarsten Werke dieser Klassen, Händels Alexander's Fest z. B., sind durch die Noten allein nicht vor Mißverständnissen geschützt. Überall wird die musikalische Hermeneutik von notwendiger Arbeit erwartet.

Sie ist deshalb auch keine neue Erfindung, sondern seit dem Einzug der modernen Kunst immer, wenn auch nicht umfassend und planmäßig geübt worden. Davon überzeugt ein Blick in Doni und in die Schriftsteller und Theoretiker der Renaissancezeit. Ernsteren Versuchen sie auszubauen, begegnen wir im achtzehnten Jahrhundert, nicht bloß Versuchen sie zu treiben, sondern auch sie zu lehren und zwar gleich mit im Interesse der Komponisten. Daher die damaligen Anweisungen für den musikalischen Ausdruck von Liebe, Eifersucht und ähnlichen Gemütszuständen, an denen nicht übersehen werden darf, daß sie bloß für Vokalkomposition bestimmt sind. Die Instrumentalmusik jener Periode bedurfte, soweit sie öffentliche Gesellschaftsmusik war, keiner Erklärung, die subjektivere Hausmusik kam nur in reife Hände. Diese Verhältnisse haben sich im neunzehnten Jahrhundert vollständig geändert. Unsre Instrumentalmusik, gleichviel wie sie verwendet wird, ist komplizierter, ihr Publikum breiter und gemischter geworden, auch das fachmännische.

Bei dieser Sachlage ists nur erfreulich, wenn sich auch das Interesse an Hermeneutik gehoben hat. Das größte Verdienst daran kommt der musikalischen Presse zu, die namentlich seit dem Auftreten von Rochlitzens Allgemeiner Musikalischer Zeitung in ihr ein Hauptarbeitsgebiet gefunden, bis zum heutigen Tage festgehalten und schon frühzeitig mit bedeutenden Analysen — wie den Zelterschen zu Haydnschen, den Hoffmannschen zu Beethovenschen

Werken — die innere Entwickelung der Auslegekunst beträchtlich gefördert hat. Die Aufnahme der Hermeneutik hat dann der Musikerbiographie seit Winterfeld und Jahn ein neues Gepräge und neuen Wert gegeben. In einer von Musikzeitungen und Biographie unabhängigen, selbständigen Form musikalische Hermeneutik ins Publikum zu bringen hat in Deutschland zuerst Karl Maria von Weber in der Dresdner Abendzeitung Th. Hells unternommen; R. Wagners 1846 zur ersten Aufführung der Neunten Sinfonie geschriebenes Programm nahm eine örtliche Tradition wieder auf. Die angeführten Namen zeigen, daß die neuesten Vertreter der musikalischen Hermeneutik sich wenigstens in guter Gesellschaft befinden, die neuerliche Fruchtbarkeit auf dem Gebiete aber ist eine Folge des Bedarfs und der bei allen Nationen mit Ausnahme der bei der Vokalmusik stehen gebliebenen Italiener starken Nachfrage. Der quantitative Aufschwung wird dauernd nützen, wenn die Hermeneutiker der Aufgabe gewachsen sind. Das läßt sich leider nicht für alle Verfasser der heute auf den Markt geworfenen Analysen bescheinigen.

Wir haben da zunächst eine Gruppe, die anstatt nüchtern und sachlich zu verfahren, mit Schwärmerei zu Werke geht. Es genügt den Namen Edmund von Hagen zu nennen. Wohl soll der Erklärer ein poetischer Kopf sein, aber zu allererst muß er sich auf das musikalische Handwerk verstehen, sonst gerät er ins Schwindelhafte.

Eine zweite Gruppe von Erklärern kommt zu verkehrten ästhetischen Ergebnissen, weil ihr die selbständige musikalische Einsicht fehlt. Sie operiert ohne Nachprüfung mit landläufigen Ansichten und Urteilen, erklärt Mozarts G-moll-Sinfonie und Beethovens A-dur-Sinfonie für Werke der Anmut, in Schuberts H-moll-Sinfonie erblickt sie eine süßromantische Tondichtung und merkt nichts von den Stellen, die dieser Auffassung aufs entschiedenste widersprechen. Ihre Hauptvertreter sind wohlmeinende, stilgewandte Dilettanten.

Die dritte und stärkste Gruppe endlich versieht es darin, daß sie die Ziele der Erklärung viel zu niedrig steckt und sich damit begnügt dem Leser die äußere Form der Komposition zu beschreiben. Da wird über die Länge eines Themas, seine Tonart und Taktart, lediglich über Dinge gesprochen, die der halbwegs musikalisch geübte Leser allein sieht. Wenns hoch kommt, erhält einmal eine Melodie die Etikette: lieblich, schwermütig oder eine andere. Oft lehnt der stolze Verfasser auch diese Auskunft ab. In einem „Führer“ zu einer bekannten Mozartschen Sinfonie heißts vom Hauptthema des ersten Satzes: „Ob Lust oder Leid in diesem Thema zu erkennen sei, wollen wir nicht entscheiden.“ Wenn der Verfasser gerade das Wichtigste, d. i. den Affekt nicht angeben will oder kann, dann soll er überhaupt schweigen! Statt einer Erklärung von der Entwickelung der Affekte, bringen dann diese Erklärer lauter zusammenhanglose Hinweise auf technische Details, hier auf einen Kanon, dort auf einen Klarinetteneinsatz, aber nirgends ein Wort über die Absichten, die der Komponist mit diesen Mitteln verbindet, nirgends kommt

ein Versuch zum Kernpunkt der Aufgabe vorzudringen, nämlich dem Leser zum geistigen Verständnis der Komposition zu verhelfen.

Daß unter den neueren musikalisch hermeneutischen Arbeiten sich diese dritte Richtung so breit macht, ist ein bedenkliches Zeichen für die Musikauffassung der Fachmusiker. Als mildernde Umstände kann man da nur anführen, daß sie von dem Ukas der Formalästhetiker: „Der Inhalt der Musik sind Tonreihen“ betört sind, daß zweitens die Musik doch immer noch eine junge Kunst ist. Sie steht an vielen Stellen noch am Fuße solcher Berge, deren Höhe die andern Künste längst erreicht haben. Nirgends ist das schlimmer als mit dem ästhetischen Teil der musikalischen Hermeneutik.

Daß hier die Musiker von den eigentlichen berufsmäßigen Ästhetikern vollständig im Stich gelassen worden sind, unterliegt keinem Zweifel. Diplomatisch kann man sich hiervon durch die Darstellung überzeugen, die jüngst Paul Moos von der Entwickelung der modernen Musikästhetik seit Kant gegeben hat.*) Ungeheuer viel Spekulation — gute und verfehlte — über das Wesen der Musik und ihre Aufgaben, aber spottwenig, was dem Musiker oder Musikfreund wirklich nützen kann! Dafür fehlt es vor allem an einer Vorschule zu einer Musikästhetik und da das die berufsmäßigen Ästhetiker in hundert und mehr Jahren noch nicht bemerkt haben, ist es an der Zeit, daß die Musiker selbst die Ausfüllung dieser Lücke übernehmen!

In der Form eines Lehrbuchs allerdings wird das vielleicht niemals, jedenfalls noch lange nicht möglich sein, weil der Mechanismus der modernen Musik zu verwickelt ist. Wir müssen uns damit begnügen den Hauptzweck einer solchen Vorschule fest ins Auge zu fassen und alle Gelegenheiten, die ihm dienlich sein können, umsichtig benützen. Der Hauptzweck ergibt sich aus der ursprünglichen Bedeutung des Wortes Ästhetik: *αἰσθάνομαι*, das Verbum, von dem es abgeleitet ist, heißt: ich empfinde, ich wittere, ich nehme wahr. Ästhetik ist also nicht bloß die Wissenschaft vom Schönen, wie die neuere Zeit will, sie ist von Haus aus die Lehre von den Empfindungen und Wahrnehmungen, insonderheit den sinnlichen und künstlerischen. Eine Kunstästhetik hat zuerst zu zeigen, wie künstlerische Eindrücke und Phänomene in Empfindung und Bewußtsein umgesetzt werden können, eine Musikästhetik also damit zu beginnen, daß sie die Tonformen empfinden lernt. Das Hören ist das erste Glied jeder musikalischen Übung und Theorie, das Empfinden, das Übertragen des Gehörten ins Seelische und Geistige das letzte. Der musikalische Unterricht und das praktische Musizieren bieten also die geeignetsten Gelegenheiten zur musikästhetischen Schulung. Unter den Unterrichtsfächern ist es namentlich die Harmonielehre, der sie nahe liegen. Weist doch hier den denkenden Lehrer selbst die übliche Terminologie häufig auf ästhetische Pflichten hin. Schon in den ersten Stunden, wo er die Akkorde

---

*) Paul Moos: Moderne Musikästhetik in Deutschland; Leipzig 1902.

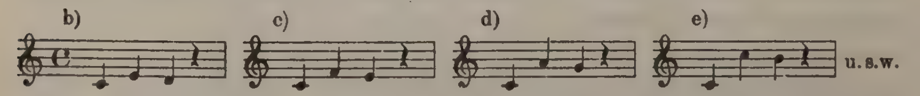
gruppiert, stößt er auf „Konsonanz“ und „Dissonanz“, also auf ästhetische nicht technische Begriffe, ebenso bei der Unterscheidung von „harten“ und „milden“ Dissonanzen. Auch „Moll“ und „Dur“ sind nicht konstruktive, sondern sensitive Bezeichnungen, nicht der äußern Anschauung, sondern der inneren Empfindung entnommen. Mit ihnen weisen noch viele andre Spuren in der heutigen musikalischen Grammatik auf eine Zeit zurück, die im Anschluß an die Sprachlehre bemüht war den Schüler nicht bloß in die Technik der Tonformen sondern zugleich auch in ihren Geist und ihre Bedeutung einzuführen. Dies Verfahren geht auf die Musikauffassung der alten Griechen zurück, die selbst in den dunkelsten Zeiten der Scholastik nie ganz erlosch, mit der Renaissance wieder voll auflebte und bis ans Ende des achtzehnten Jahrhunderts die namhaften Theoretiker aller Länder beseelte. Musiker und Musikfreunde waren darüber einig, daß die Musik eine Sprache sei und daß sie, wie das Rousseau einmal formuliert, alle ihre Mittel auf den Ausdruck von Ideen zu richten habe. Bei Herder übertrifft die Musik alle anderen Künste an „innerer Wirkung“ (Kalligona) und Jean Paul sagt: „Äußere Musik erzeugt innere“ (Quintus Fixlein). Unausgesetzt kämpfen die bedeutenden Musiker jener Zeit gegen den Formalismus, wo immer er sich bemerklich macht. In allen seinen Werken ficht Mattheson dafür, daß auch die Instrumentalmusik einen bestimmten Sinn haben, ihre Absicht immer auf „eine gewisse Gemütsbewegung“ richten müsse, „welche zu erregen — so sagt er im „Kern melodischer Wissenschaft“ — der Nachdruck in den Noten, die gescheute Abteilung der Sätze, die gemessenen Fortschreitungen und dergleichen wohl in acht zu nehmen sind“. Sein weniger gekanntes „Non plus ultra“ aus den Jahren 1754 und 1755 ist ein einziger Feldzug gegen die „Meßkunst“ in der Musik. Weil aber die Meßkunst von Natur leichter ist, als die Bohrkunst, ist sie zu allen Zeiten eines Anhangs sicher, zu gewissen aber trifft sie auf einen besonders günstigen Boden. Einen solchen bietet die Gegenwart in der Vorherrschaft der Instrumentalmusik, insbesondre durch den Kultus des Klaviers, das die Talentlosigkeit in Masse zur Musik heranlockt, aber auch die wirkliche Begabung oft von den geradesten und wichtigsten Wegen innerer Musikentwickelung abführt. Um so mehr muß der Unterricht auf der Hut sein, um so ernstlicher namentlich auf den meist gefährdeten Teil musikalischer Bildung das Auge richten. Der liegt aber in der Erkenntnis der geistigen, über Noten und Formen hinausgehenden Elemente der Musik. Dem notwendigen Talent, Töne und Tonformen jederzeit bewußt zu empfinden, ihre geistigen Beziehungen wenigstens in den Hauptumrissen, den Affekten nach, sicher und mühelos zu verstehen — diesem Talent droht die Verkümmerung. Ihr vorzubeugen ist die Aufgabe einer Vorschule der Musikästhetik, und alle Musiker, denen die Musik mehr ist als ein Tummelplatz tönend bewegter Formen, sollten ihr Scherflein zu einer Methode für diese Vorschule beitragen.

Da jede Methode mit den Elementen beginnen muß, hat eine Vorschule der Musikästhetik zunächst zu lehren, was die einfachsten melodischen, rhythmischen und harmonischen Elementarformen für Empfindungen und Vorstellungen ausdrücken und anregen. Die neuere Musik bedarf eigentlich der Aufstellung noch eines weitern Elements, des Kolorits. Doch entzieht sich dieses einer Elementarlehre, es läßt sich nur an großen praktischen Beispielen demonstrieren, der Sinn für seine Bedeutung muß im Anschluß an das Studium der Meisterwerke kasuistisch, von Fall zu Fall geschult werden. Schon die Versuche einer methodischen Ausbildung in der Ästhetik der alten drei Elemente sind schwer genug, weil sie in reinen Formen äußerst selten vorkommen, wenigstens in der neuen Musik, die jede Intervallwirkung rhythmisch und harmonisch modifiziert, jeden Rhythmus mit Melodie und Harmonie, jeden Akkord mit Melodie und Rhythmus verbindet. Doch sind diese Versuche nicht ganz aussichtslos. Die Möglichkeit einer ästhetischen Intervallenlehre ist bereits mehrfach tatsächlich in älterer Zeit bewiesen worden, am überzeugendsten von Anton Reicha, der seine Kompositionslehre mit einer einwandfreien melodischen Rhetorik beginnt. Lehrer, die mehr als einen Komponisten kennen und bei jedem Beispiel den Anteil der fremden Elemente auszuscheiden wissen, also genügend musikalisch sind, können sehr wohl auf seinem Grund weiter bauen. Was tuts, wenn hier und da der Bau einmal schwankt, wenn falsche Deutungen von Intervallen und Melodik unterlaufen? Die Hauptsache bleibt die, daß im Schüler der Sinn für den Sprachgehalt melodischer Formen, seien es kleine Motive oder ausgeführte Melodien, geweckt und bis zur unwillkürlichen Betätigung entwickelt wird. Daß im allgemeinen ein melodischer Oktavenschritt einen anderen Grad und eine andere Art seelischer Spannung ausdrückt als ein Sekunden- oder Terzenschritt, daß im Ausdruck Grundunterschiede zwischen kleineren und größeren Melodiestufen vorhanden sind, wird niemand leugnen. Dann aber auch nicht, daß sich die Empfindung für solche Unterschiede schulen läßt.

Man kann da mit abstrakten Übungen beginnen, z. B. fragen: Was drückt



aus? Es ist jedoch sehr zu empfehlen, daß man dabei den Weg des Vergleichens beschreitet, also der Figur a) andere entgegenstellt, als



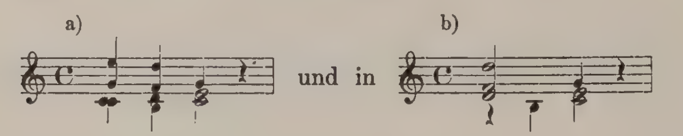
Unter dieser Bedingung reagiert auch bei Ungeübten die geistige Tonempfindung und sie bemerken, daß der größeren psychischen Erregung größere Intervalle entsprechen. Auf dem gleichen Wege wird auch der Unterschied zwischen

steigenden und fallenden Intervallen leicht klar werden. Jene sind in der Regel Ausdruck der Erregung, diese der Beschwichtigung. Der Widerspruch, den die praktische Kunst mit ihren Mischformen gegen solche Ergebnisse häufig erhebt, entbindet die musikalische Erziehung nicht von der Pflicht die Elemente nach der geistigen Seite einzeln und allein durchzunehmen. Einmal weil das Gefühl so am sichersten geschult wird, dann aber auch weil einzelne Ergebnisse auch durch keinerlei Verbindung geändert werden. Aus der isolierten Intervallenlehre bietet hierfür der Ausdruck der Frage ein bekanntes Beispiel: er verlangt stets, ohne Rücksicht auf Rhythmus und Harmonie eine steigende Endnote.

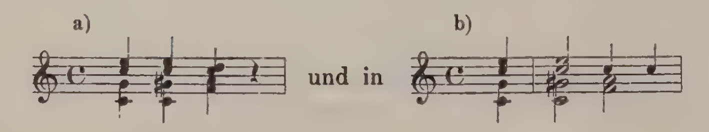
Die geringste Mühe verursacht bei diesen Übungen der Rhythmus. Unter allen Elementen der Musik besitzt er die stärkste Naturkraft. Bei den Naturvölkern geht die Musik häufig gradezu im Rhythmus und in Schlaginstrumenten auf, aber auch den Kulturmenschen ist das Verständnis für die psychische Bedeutung einfacher rhythmischer Bildungen meistens angeboren. Jedermann deutet ohne weiteres ein 𝅗𝅥 𝅗𝅥 auf Ernst und Feierlichkeit, unter Umständen auf Schwerfälligkeit und Plumpheit und ebenso schnell wird einem halbwegs aufmerksamen Beobachter klar, daß rhythmisch die Skala der Erregung von den langen zu kurzen Werten steigt, ähnlich wie melodisch von den knappen zu den weiten Intervallen. Auch die Charakteränderungen, die ein Rhythmus im Laufe eines Tonstücks erfährt, übersehen oder mißverstehen nur wenige, auch Unmusikalische wissen sich auf Grund von Sprachstudien und von allgemeinen Lebensbeobachtungen ein Bild von einem stetigen oder unstetigen, einem übersichtlichen oder verworrenen, einem frischen oder matten, einem fröhlichen oder schleppenden Rhythmus zu machen, weil rhythmische Äußerungen sich fast mehr noch als an das Ohr, an Herz und Puls des Menschen wenden. Nur das genaue äußere Erfassen, das Feststellen der Tonzahl in sehr schnellen flüchtigen, hochgelegenen rhythmischen Figuren muß geübt und geschult werden. Der Charakter und die poetische Absicht solcher Figuren dagegen wird von Hörern, die geistig folgen, nur selten vergriffen; die Ausdrucksfelder, auf denen sie vorkommen, sind nicht zahlreich, die hauptsächlichsten das extrem Leidenschaftliche und das Phantastische.

Schon bei den Bemerkungen über Konsonanz und Dissonanz, über Dur und Moll ist darauf hingewiesen worden, daß auch die nüchternste Harmonielehre auf ästhetische Deutung der Akkordelemente hindrängt. Tatsächlich bieten auch die Zusammenklänge das ergiebigste Feld für die Übungen im ästhetischen Hören, auch für abstrakte Übungen. Wie Dur- und Molldreiklang nebeneinander gestellt vor der Phantasie und dem Gefühl die Gegensätze von hart und hell zu weich und trüb hervorrufen, so leuchtet dem Schüler beim Vergleich auch sofort ein. daß der verminderte und übermäßige Dreiklang unselbständige, dissonante Bildungen sind, daß sie an einfache, klare Akkordgrößen angeschlossen, mit gewöhnlichen Dreiklängen verbunden sein wollen, daß sie

vorwiegend attributive und komparative Bedeutung haben. Es ist nun Sache des Lehrers eine möglichst große Zahl solcher Verbindungen, zunächst in rhythmisch gleichen und leichten Formen durchzunehmen und an ihnen zu zeigen, wie derselbe Akkord nach Stellung und Umgebung seinen Charakter wechseln kann. Wie anders wirkt h d f in:

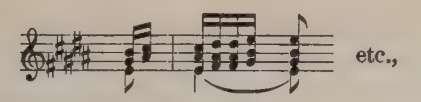


oder c e gis in:

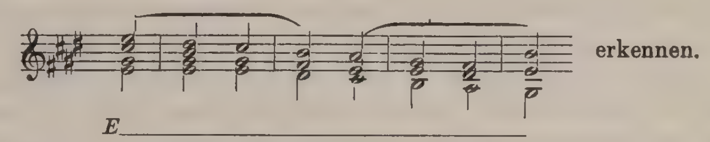


Nur die Betonung ist geändert, aber dieselben Akkorde, die in a) schmeichelten, in b) trotzen sie. Ebenso willig offenbaren die Dreiklangsumkehrungen die Charakterunterschiede, die zwischen ihnen und ihren Grunddreiklängen bestehen. Sextakkord und Quartsextakkord sind die engsten Blutsverwandten des Dreiklangs, aber von geringerer Kraft als das Familienhaupt, das Enkelchen immer anlehnungsbedürftig. Bei den Septimenakkorden kehren ähnliche Verhältnisse wie bei den Dreiklängen wieder. Der grosse Septimenakkord wirkt hart, scharf, trennend, der Dominantseptakkord weich und vermittelnd. Der Quintsext- und der Terzquartakkord entsprechen dem Sext- und Quartsextakkord, der Sekundakkord biegt aus der absteigenden Linie wieder aus und bringt den dissonanten Charakter des Akkords zu einer entschiedeneren Geltung als selbst die Grundform.

Nicht bloß in der Harmonik, sondern auch in der Melodik und Rhythmik wird man diese ästhetischen Elementarübungen, am besten auf das Verständnis von sogenannten Motiven beschränken. Eine solche Motivästhetik genügt durchaus um den Grund zu legen, d. h. den Sinn für eine geistige Auffassung von Tonformen, das Verständnis für den Sprachgehalt der Musik zu wecken. Die Ergebnisse werden von der Begabung und der allgemeinen Erziehung des Schülers abhängen, noch mehr aber von der des Lehrers. Ganz ungemein wird er sie fördern können, wenn er die abstrakten Übungen so oft als möglich mit Beispielen aus der lebendigen Kunst belegt. Die Gelegenheit dazu bietet sich auf Schritt und Tritt. Soweit die Tonsetzer überhaupt geistige Persönlichkeiten von Belang sind, äußert sich ihre Individualität meistens auch in der Vorliebe für bestimmte Intervalle, Rhythmen und Akkorde, oder im besonderen Gebrauch solcher Elementarmittel. Mit einer gewissen Sicherheit kann man S. Bach an den Sekundenkränzen in seiner Figurierung



Mendelssohn an den durchgehenden Septimen:

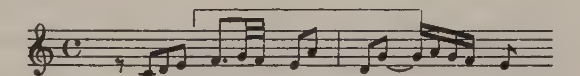


In Palestrinascher Musik fällt sofort auf, wie für die Zwecke der Betonung, der Deklamation, des Ausdrucks der Affekte im Kleinen wie im Großen, die akkordischen Mittel bevorzugt werden, die Harmonik Händels unterscheidet sich von der aller andern Meister durch die bedeutende Verwendung des verminderten Dreiklangs, die Mozarts durch die Vorliebe für Sextakkorde. In dem Verhältnis zu den Elementarmitteln wird nicht bloß die Eigenheit einzelner Meister, sondern auch die von Perioden und Nationen schnell äußerlich deutlich. Von hier muß auch die Musikwissenschaft ausgehen, wenn sie zu einer Systematik und Geschichte des musikalischen Stils kommen will. Für den Anbau und für die Aufnahme einer solchen Arbeit kann, wie sich hier zeigt, eine Vorschule der Musikästhetik sehr viel nützen und vorarbeiten.

Doch kommt diese Vorschule zunächst nicht als Hülfsdisziplin für einen speziellen wissenschaftlichen Zweck, sondern als der Ort in Betracht, an dem der junge Musiker die Gebilde seiner Kunst geistig zu verstehen, die Töne in Empfindung, Vorstellung, in Affekte und Ideen umzusetzen lernen soll. Da muß nun der weitere Weg über die Motivlehre hinaus, hauptsächlich auf praktischem Gebiet zurückgelegt und mit der allgemeinen musikalischen Ausbildung verbunden werden. Ob der Schüler singt oder spielt oder kontrapunktiert, — überall bietet sich ihm die Möglichkeit das geistige Musikauge zu üben und nur der ist der rechte Lehrer, der fortwährend dazu anhält. Für die dabei zu beachtende Methodik ist die erste und fast auch die einzige Regel: vom Leichten zum Schweren, vom Kleinen zum Großen! Die Schillersche Mahnung: im kleinsten Punkte die höchste Kraft zu sammeln, gilt hier besonders. Den ersten Kursus der Vorschule bildet also die Motivästhetik, den zweiten die Themenästhetik, die Übung in der Deutung von Themen. Scheinbar bietet da das Singlied, die Vokalmusik überhaupt, in zweiter Linie die Programmmusik den günstigsten Stoff. Aber nur scheinbar. Wohl sind diejenigen, die als Sänger in die Musik hineinkommen, vor der Gefahr des bloß technischen, äußerlichen, sinnlichen und sinnlosen Musizierens besser geschützt als die schlecht erzogenen Instrumentisten; von früh an sind ihre musikalischen Eindrücke eng an Worte, an deutlich ausgesprochene Ideen, an außermusikalische geistige Elemente geknüpft. Die Entwickelung der Gabe musikalische Themen richtig zu deuten,

stößt indessen in der Vokalmusik und in der Programmmusik auf ernstliche Hindernisse, die Kunst einer sichern Hermeneutik ist bei Kompositionen dieser Gebiete, sobald es sich um das Eingehen auf einzelne Stellen handelt, viel schwieriger als bei ganz freien Instrumentalwerken. Das erklärt sich daraus, daß bedeutende Komponisten Text und Programm in der Regel so subjektiv auffassen, daß die Leuchte dem Uneingeweihten zum Irrlicht wird. Dazu kommt noch, daß an einem sehr großen Teil von Vokalkompositionen und Programmmusiken Text und Programm das Beste sind. Es empfiehlt sich demnach das Deuten von Themen an reiner Instrumentalmusik zu lernen. Begabte Schüler darf oder soll man dabei sogleich vor Werke in schwieriger Form führen, damit sie sich abgewöhnen die Bewunderung eines schönen kunstvollen Gehäuses zu übertreiben. Auch bei Bachschen Fugen liegt der höchste Wert nicht in dem erstaunlichen kontrapunktischen Gefüge, sondern in der Poesie, in dem Schatz von Phantasie, Empfindung und Innerlichkeit, der von ihm umschlossen wird. Als formelle Kompositionsleistungen stehen die bekannten Canons von A. Klengel dem „Wohltemperierten Klavier“ sehr nahe, als Charakterstücke weit unter ihm.

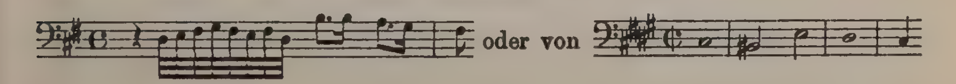
Die Fähigkeit Musik inhaltlich aufzunehmen, wird durch nichts entschiedener gefördert, als durch Übungen an solchem vermeintlich spröden Material. Es ist sehr leicht möglich, daß der Anfänger die Frage nach dem Charakter, dem Affekt von:



nicht sofort zu beantworten weiß und ziemlich sicher, daß von verschiedenen Schülern verschiedene Antworten kommen. Dem einen ist diese Stelle jederzeit langsam und ruhig, dem andern schneller, bewegter vorgespielt worden. Jener wird sie für den Ausdruck einer elegischen, dieser einer energischen Stimmung halten. Wer hat nun Recht? Der zweite! Natürlich darf eine solche Entscheidung sich nicht auf subjektive Gründe stützen, sondern sie muß ihre Belege aus dem Material erbringen. Im vorliegenden Fall ergeben sie sich in erster Linie aus der Melodik, in zweiter aus der Rhythmik des Themas, wie sie der Kernteil des Themas (die eingehakte Stelle) zeigt. Das wiederholte Quartenmotiv ist — um in der heute so beliebten Sprache Schopenhauers zu reden — entschiedenste Bejahung des Willens, es ist der Ausdruck eines Kraftgefühls, das zunächst noch durch die tiefe Tonlage etwas gedämpft wird. Verstärkt aber wird die lebenslustige Tendenz durch den kecken Rhythmus ♪. ♬ ♪, den die Einleitung des Themas durch einen aufsteigenden Anlauf noch markiert. Für eine elegische Auffassung bieten die Noten keinen Anhalt. Das eine Beispiel genügt, um die Methode, nach der sich Themen ziemlich sicher deuten lassen, zu veranschaulichen. Sie kommt auf exakte

Prüfung der kleinsten Teile hinaus. Wer sich darauf versteht, kann auch im richtigen Vortrag nicht irren, er wird mit allen Stilen fertig. Weil diese Methode die Seele der ganzen Affektenlehre war, konnten die Komponisten in der Zeit ihrer Herrschaft auf alle Angaben für die Ausführung ihrer Sätze verzichten. Denn der Affekt eines Themas oder irgend einer Stelle bestimmt nicht bloß die Dynamik, sondern auch das Tempo. Daran ist die Gegenwart wieder durch Rich. Wagner erinnert worden, der den Dirigenten riet, das Tempo nach dem „Melos“ zu modifizieren. Dieses „Melos“ stellt die Verbindung der Affektenlehre mit der griechischen Musikauffassung deutlich her. Aus ihr ist sie entsprungen und die Musikwelt hat hellenistisch musiziert und gedacht, bis Kant die „absolute Musik“ erfand und Nägeli, auf ihn gestützt, den „Spieltrieb“ zu einer wesentlichen Ursache musikalischen Gestaltens erhob. Da dieser Zusammenbruch der Musikästhetik mit dem höchsten geistigen Aufschwung der Instrumentalkomposition zusammenfiel, ist er für die neuere Musikauffassung geradezu verhängnisvoll geworden. Es ist die höchste Zeit, daß der Musikunterricht zur Affektenlehre zurückkehrt. Aus dem Verständnis der Affekte erfolgt alles andere von selbst; wo es fehlt, schützen auch die eingehendsten Vorschriften und Bezeichnungen, wie sie in der neuen Musik üblich sind, nicht gegen die gröbsten Irrtümer. Jenes Verständnis aber ist, wie wir sahen, lehrbar, ist die sichere Frucht einer musikalischen Elementarerziehung, die sich nicht mit der Form begnügt.

Die letzten Ergebnisse einer musikästhetischen Erziehung hängen allerdings nicht von speziell musikalischen Talenten, sondern von der allgemein geistigen Begabung und Bildung ab. Aber auch eine zunächst schwache Begabung läßt sich fördern. Es wird z. B. Anfänger geben, denen es ganz unmöglich ist in dem zuletzt benutzten Bachschen Beispiele etwas anderes zu sehen, als eine „Tonreihe“. Was bei einzelnen Vertretern der formalen Musikästhetik der doktrinäre Trotz und die Heinesche Freude an Wagnissen bewirkt, das tut bei ihnen die einfache Unfähigkeit: sie ist nicht imstande zu sehen, daß die „Tonreihe“ eine Ursache, einen weiteren Inhalt, eine geistige Absicht hat. In solchen Fällen wird der Lehrer wieder mit Erfolg den Weg des Vergleichs betreten. Auch die Schüler, die jenes C-dur-Thema an und für sich nicht zu deuten vermögen, merken doch, daß es sich von



ganz gehörig unterscheidet; die ästhetische Musikempfindung beginnt zu dämmern. Die Themendeutung ist das A und O des klaren und bewußten Musikgenusses, sie beherrschen zu lernen ist darum keine Zeit zu kostbar. Wenn voll entwickelt, führt sie zu einer Art musikalischen Hellsehens, zu jener normalen Art von Kennerschaft, die nicht nach Namen und Firmen fragt, sondern den
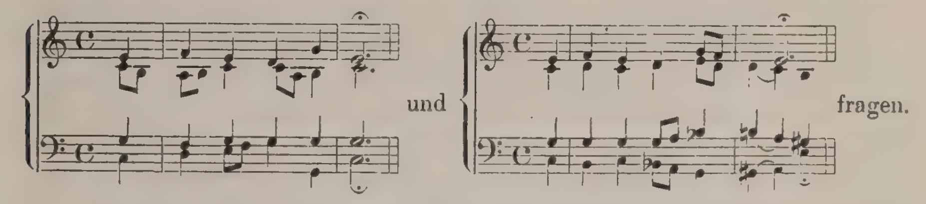
Kunstwerken in die Seele blickt, die das Bedeutende auch bei bescheidenen Talenten bemerkt und die Taten der weltberühmten Meister nach ihrem Wert gruppiert. Auch diese letzterwähnte Fähigkeit, die jedermann an ausgezeichneten Biographen bewundert, beruht nicht auf Geheimkünsten, sondern sie ist eine zwar hohe Spitze der Hermeneutik aber jedem erreichbar, der Themenästhetik getrieben hat. Sie kann also Gemeingut aller gebildeten Musiker und Musikfreunde sein und jene kindliche Befangenheit, die heute sich noch entrüstet, wenn unbefangenes Urteil das eine Werk von Beethoven, Brahms, Wagner, Liszt, als weniger naturecht bezeichnet als das andere, kann überwunden werden. Die Sicherheit in der Themenästhetik ist die Grundlage aller Hermeneutik.

Wer gelernt hat ein Thema richtig zu deuten, ist mit der Vorschule der Musikästhetik eigentlich fertig. Denn die Aufgabe den Sinn von 400 Takten zu verfolgen, ist wesentlich keine andere, als die: ihn in 4 oder 8 Takten anzugeben. Um den Weg im Formenbau zu finden, muß er mit der Formenlehre vertraut sein. Die Frage nach dem Inhalt einer größeren Form, eines ganzen Satzes, einer mehrsätzigen Komposition kann man beantworten, sobald man sie für ein Thema, eine Periode zu lösen weiß. Denn das Ganze ist eine Summe einzelner Stellen, componere heißt zusammenstellen. Die einzelnen Stellen sind aber entweder Varianten des Themas oder sie sind freie neue Erfindungen. Im letztern Falle unterliegt ihre Erklärung denselben Gesetzen wie denen des Themas.

Für die Kunst: die Wandlungen und Änderungen im Charakter eines Themas schnell zu verstehen, kann die Schule ebenfalls viel tun. Jeder Klavierlehrer hat es in der Hand sie wesentlich zu fördern, wenn er, wie das H. v. Bülow z. B. in seinen Stunden hielt, beim Vortrag auf diesen Punkt eingeht. Das Meiste fällt hier auf den Unterricht in der Formenlehre und in ihr sind es namentlich zwei Kapitel, die die Sicherheit auf diesem Gebiete entscheiden: die Lehre von den Kadenzen und die Variationenlehre.

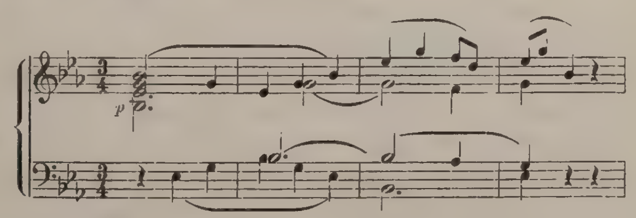
Der Bedeutung der Kadenz für den Ausdruck trägt bereits die Terminologie der Lehrbücher über Harmonie und Kontrapunkt Rechnung. Die Bezeichnungen: Authentischer Schluß, Plagalschluß, Ganzschluß, Halbschluß sind ähnlich wie Dissonanz und Konsonanz, wie Moll und Dur, ganz oder halb der ästhetischen Musikauffassung entsprungen. Von diesem Ausgangspunkt ist der Gegenstand zu betreiben und insbesondere in der Praxis zu verfolgen. Sie bietet dazu die herrlichsten Gelegenheiten gerade in den einfachsten Kunstgebilden. Die hervorragendste Ausbeute geben wohl hier die protestantischen Choralmeister der ältern Zeit, die von Scheidt und Eccard bis zu S. Bach alle ihre poetische Hauptkraft in die Zeilenschlüsse, in die Kadenzen legen. Das bekannteste und eins der bedeutendsten Beispiele für diese Kunst mit wenigen Schlußstrichen einer Melodie einen neuen Charakter zu geben, ist der Choral „Wenn ich einmal soll scheiden“ in der „Matthäuspassion“.

Nun, an der Gelegenheit: an Chorälen das Kadenzieren zu üben, läßt es ja der heutige theoretische Unterricht nicht fehlen; es muß dabei auch sehr viel für die innere Musik herauskommen, sobald die Lehrer Klarheit über Charakter und Affekt der gebrauchten Wendungen verlangen, z. B. nach dem Unterschied von



und … fragen.

In der Formenlehre wird mit den Übungen im Kadenzieren noch ein Stück weiter zu gehen sein. Jeder gute Lehrer belegt ja hier die Theorien mit Beispielen aus Meisterwerken, die Regeln über Führung eines Scherzos z. B. mit Beethovenschen Klaviersonaten. Da ist es nun sehr im Interesse der höheren Einsicht, wenn gezeigt wird wie es der große Meister an dieser und an jener Stelle auch hätte anders machen können und wenn der Schüler solche mögliche Änderungen selbst vornimmt. Natürlich dürfen das nur Schulübungen bleiben. Als solche jedoch sind sie weit davon der Pietät Eintrag zu tun; sie erhöhen die Bewunderung, indem sie sie begründen. Solche Stellen sind aber in erster Linie die Kadenzen. Die Aufgaben wären beispielsweise folgendermaßen zu stellen: Was wird aus



wenn der Schluß nach B-dur kadenziert? Welchen Einfluß hat diese Änderung auf den Charakter der Stelle selbst und auf die Fortsetzung?

Auf dem Wege die Einsicht in Meisterwerke durch Änderungen und Eingriffe zu schärfen, sind dann die nächsten Schritte, daß man die Aufgabe stellt: dem obigen Vordersatz (oder einem ähnlichen) einen von dem Beethovenschen abweichenden Nachsatz zu geben, eine folgende Übergangsfigur, oder gar ein zweites Thema durch eine eigene Erfindung zu ersetzen, daß man überhaupt durch kleine und große Abweichungen versucht in den Sinn des Originals einzudringen, ähnliche Abweichungen und Varianten, wie sie uns große Komponisten hie und da selbst in Form von Skizzen und Umarbeitungen hinterlassen haben. Aber derartige Aufgaben gehören nicht mehr ins Gebiet einer Vorschule der Musikästhetik. Dagegen verlangt die Themenästhetik noch Bekanntschaft mit dem Variationswesen in engerm Sinne und zwar aus Gründen, die bereits auseinandergesetzt worden sind. Das Studium von

Variationen nährt den musikästhetischen Sinn derer, die bis zur sichern und schnellen Deutung einfacher Themen gekommen sind, mächtiger als jedes andere Mittel, weil es — wenigstens klare Geister — zwingt, sich über den Unterschied der originalen und der abgeleiteten Fassung Rechenschaft zu geben.

Das Schlußergebnis einer solchen Vorschule der Ästhetik ist beträchtlich genug, es besteht in der Fähigkeit Töne innerlich zu hören und den Inhalt zu bestimmen. Die Bestimmbarkeit geht allerdings nicht soweit und ist auch nicht so einfach, daß die Musik selbst dadurch entbehrlich wird, auch wird der Grad der erwerbbaren Fähigkeit immer individuell verschieden sein. Aber doch gehört die Gabe an sich zu den Eigenschaften, die ein Musiker und auch ein guter Dilettant besitzen muß. Das durch den langen Umgang mit der Kunst, durch Studien in Technik und Form erworbene Gefühl, auf welches man das Verständnis von Musik so oft stützen zu können glaubt, nützt nichts oder wenig, wenn es nicht ästhetisch geschult ist. Für diese Schulung sind aber die Bücher der Philosophen nicht zu gebrauchen, der Musikerstand muß sie selbst beschaffen und zu einem obligatorischen Anhang jedes musikalischen Unterrichtsfaches erheben und dazu wird sich kaum ein anderer Weg bieten als der hier vorgeschlagene.

Nur wer ihn zurückgelegt, wer gelernt hat Tonformen bewußt zu empfinden und die Sprache der Töne in den entscheidenden Umrissen in jedem Augenblick zu deuten — nur der ist berechtigt an die weiteren und höheren Aufgaben der Musikästhetik mit heranzutreten. Er wird auch sie nicht mit Redensarten und vagen Einbildungen bestreiten, sondern sie nach derselben sicheren und positiven Methode zu lösen suchen, die er sich in der Vorschule zu eigen gemacht hat. Auf diesen höheren Stufen fördern nun allerdings die Studien in Vokalmusik und Programmmusik mächtig. Wer die zahlreichen Messen eines Lasso, eines Palestrina erst unter sich, dann die des einen Komponisten mit denen des andern, wer Bachs H-moll-Messe mit der Beethovenschen Missa solemnis, Mozarts Requiem mit dem von Cherubini und dem von Berlioz vergleicht und Takt für Takt sich klar machen kann: wie der Komponist sich zu den Worten und Ideen des Textes gestellt hat — der darf dann über Auffassung und Stil mitreden. Im Mund jedes andern ists Humbug, sei er was und wer er auch sei! Oft wird auch dieser Grad von Musikbildung zum vollen Verständnis eines Meisterwerks noch nicht ausreichen. Zum unentbehrlichen Rüstzeug des Eindringens gehört sehr häufig, auch für neue Tonkunst, geschichtliches, nicht bloß musikgeschichtliches Wissen.

Musikalische Meisterwerke machen an das Verständnis größere Ansprüche, als die Mehrzahl ihrer heutigen Bewunderer und Freunde ahnt. Auf eine Hauptlücke, die die musikalische Erziehung hierfür noch auszufüllen hat, sollte hier aufmerksam gemacht werden. Soweit aber die eingangs erwähnten Analysen zur Förderung jenes Verständnisses etwas beitragen, wollen wir ihnen einstweilen nicht in den Weg treten!

Brahms' Volkslieder.

Von

Max Friedlaender.

Für Brahms' warme und tiefe Liebe zum deutschen Volksliede ist es bezeichnend, daß er schon als Zwanzigjähriger in seinem Erstlingswerke, der dem Freunde Joachim zugeeigneten Klaviersonate in C dur, den Andantesatz „nach einem altdeutschen Minneliede“ geformt hat. „Verstohlen geht der Mond auf, blau blau Blümelein“ lauten die inzwischen berühmt gewordnen Worte. Altdeutsch sind freilich weder der Text noch die reizvolle Melodie. Beide entstanden vielmehr erst Ende der zwanziger Jahre des neunzehnten Jahrhunderts und rühren von einem Musikerpoeten her, der später mit Robert Schumann befreundet und von diesem zur Mitarbeit an der „Neuen Zeitschrift für Musik“ herangezogen wurde. Er hieß Anton Wilhelm von Zuccalmaglio und nannte sich als Schriftsteller gern nach seinem Geburtsorte von Waldbrühl. Ein eifriger und erfolgreicher Sammler von Volksliedern, hatte er eigentümlicherweise die Marotte, in die dem Volksmunde abgelauschten und notierten Gesänge eine Menge eigener Lieder einzuschwärzen. Wie selbstlos und zugleich selbstgefällig war diese Neigung, die zwar den Namen des Autors in Vergessenheit geraten ließ, dafür aber den Liedern selbst eine Verbreitung sicherte, die sie ohne die Verkleidung nicht erlangt hätten. In der Tat hatte Zuccalmaglio die Genugtuung, seine Kuckuckseier fast überall als echte alte Volkslieder gerühmt und gesungen zu hören. Er ist dann von den Wenigen, die hinter seine Schliche kamen, direkt als Fälscher bezeichnet worden — mit Recht, denn die romantisch-vage Auffassung, die man in jener Zeit mit dem Begriff Volkslied verband, entschuldigt sein Verfahren keineswegs. Es war denn doch etwas völlig anderes, wenn lange vorher Herder in seine berühmte Volksliedersammlung[1]) unbedenklich auch Kunstdichtungen Simon Dachs, Goethes, Claudius' aufgenommen hatte, oder wenn Arnim und Brentano im „Wunderhorn“ ähnlich verfuhren und zugleich echte Volkslieder modernisierten und mit neuen Schlüssen versahen.

„Deutsche Volkslieder mit ihren Originalweisen (!)“ lautete der Titel der zweibändigen Sammlung, in der Zuccalmaglios Kompositionen einen breiten Platz einnahmen. Die Sammlung ist im Jahre 1840 in Berlin erschienen

---

[1]) „Volkslieder“ betitelte sie Herder selbst, „Stimmen der Völker“ nach Herders Tode der Herausgeber seiner Werke.

und in ihrem ersten Teile unter Mitwirkung Massmanns und Zuccalmaglios vom Geheimen Kriegsrat A. Kretzschmer, im zweiten Teile von Zuccalmaglio selbst herausgegeben worden. Sie enthält gar manche schöne und wertvolle Volksmelodie, daneben aber sehr viel Mittelgut, und ein Beweis dafür, wie leichtfertig und unzuverlässig die Herausgeber vorgingen, ist ihre Benutzung der Weisen aus dem „feynen kleynen Almanach“ vom Jahre 1777—78. Mit diesem hatte es folgende Bewandtnis. Friedrich Nicolai, der bekannte gescheite aber unkünstlerisch gesinnte Berliner Buchhändler, erblickte in der von Herder, Goethe und Bürger eingeleiteten Bewegung zur Wiederbelebung des Volksliedes eine Gefahr für die Aufklärung. Mysticismus, katholisierende Neigungen, Unklarheit und noch Schlimmeres würden, so fürchtete er, die Folgen der Pflege von Volksgesängen sein. Um diese Pflege lächerlich zu machen, gab er eine Auswahl der schlechtesten alten Lieder[1]) unter dem Titel heraus: Eyn feyner kleyner Almanach Vol schönerr echterr liblicherr Volckslieder, lustigerr Reyen vnndt kleglicherr Mordgeschichte, gesungen von Gabriel Wunderlich weyl. Benkelsengernn zu Dessaw, herausgegeben von Daniel Seuberlich, Schusternn tzu Ritzmück ann der Elbe. Erster Jahrgang. Mit Königl. Preuß. und Churf. Brandenb. allergn. Freyheiten. Berlynn vnndt Stettynn, verlegts Friedrich Nicolai 1777 (Zweiter Jahrgang 1778). Auch Melodien fügte Nicolai bei. Über ihren Ursprung hat er sich öffentlich natürlich ausgeschwiegen, aus seinem handschriftlichen Nachlasse aber geht hervor, aus welchen Quellen er schöpfte: 27 waren wirkliche Volksweisen, 22 hatte auf Nicolais Bitte der Berliner Kapellmeister Johann Friedrich Reichardt komponiert, 11 aber hatte sich Nicolai selbst seinem dürren Intellekt — von Phantasie kann man bei ihm nicht reden — abgerungen, wie er endlich noch eine Volksmelodie aus eigenem veränderte.[2]) So war eine der Unterlagen beschaffen, die Kretzschmer-Zuccalmaglio für ihre „Deutschen Volkslieder mit ihren Originalweisen“ benutzten! Sie nahmen 9 von den Nicolaischen, 20 von den Reichardtschen, 21 von den Volksmelodien (einschließlich der veränderten) auf, tilgten die Archaismen und parodistischen Vortragsbezeichnungen Nicolais[3]) und nannten wohlweislich nicht ihre trübe Quelle, sondern schrieben als echte Fälscher oben rechts über die Noten: „Westfälisch“ oder „Sächsisch“ oder „Aus dem Coburgschen“ oder „Aus Franken“ oder „Altdeutsch“ (dieses letztere mehrmals über Nicolais Kompositionen). Grade hierdurch mußten die Leser in dem Glauben bestärkt werden, daß es sich um echte Volksgesänge handle.

---

[1]) Daneben allerdings auch einige, die wahre Naivetät besitzen.

[2]) Im einzelnen habe ich die Herkunft aller Melodien in meinem Buche: Das deutsche Lied im 18. Jahrhundert (Stuttgart und Berlin 1902, I[1]. S. 236 und 237) angegeben.

[3]) „Artiglich“, „Gerade weg“, „Pewrisch“ (Bäurisch), „Erbermlich“, „Behvtsamlich“ etc.

Johannes Brahms hat diese Sammlung Kretzschmer-Zuccalmaglios schon als Jüngling in die Hand bekommen. Er wurde von der Schönheit mancher alter und neuer Melodien im Innersten ergriffen und schätzte bis in sein Alter das Werk als wertvollste Quelle für Volkslieder. Immer und immer wieder aus ihr schöpfend, hat er die Lieder einstimmig mit Klavierbegleitung, als Duette, für gemischten Chor, für Männerchor bearbeitet und Texte wie Weisen gläubig als aus dem Volke stammend hingenommen. Viel weniger hoch stand ihm Ludwig Erks prachtvoller „Deutscher Liederhort" v. J. 1856, der ausschließlich echte Volksgesänge enthält. Immerhin wußte der Meister die Bedeutung Erks zu würdigen. Als aber der „Liederhort" i. J. 1893, um das Fünffache vermehrt, in ebenso unkünstlerischer wie unwissenschaftlicher Weise neubearbeitet wurde, brach in Brahms der Unwille gegen die philiströse Art des Herausgebers Franz Magnus Böhme hervor, und er entschloß sich unverzüglich zu der würdigsten Art der Polemik, die ein Künstler wählen kann: der schlechten Tat eine andere, wenn möglich bessere entgegenzusetzen. Er veröffentlichte i. J. 1894 die Sammlung: „Deutsche Volkslieder. Mit Klavierbegleitung von Johannes Brahms" (Berlin bei Simrock), sieben Hefte, von denen die ersten sechs zusammen 42 einstimmige Gesänge, das siebente noch 7 Lieder für Vorsänger und gemischten Chor bringen, — das Ganze eine entzückende Mischung von Herbheit und Anmut, Kraft und Weichheit, knorrigem maskulinem Wesen und zarter, fast weiblicher Schalkheit, in jedem Zuge typischer Brahms. Die von ihm allein herrührende Begleitung erscheint, dies sei von vornherein ausgesprochen, nicht volkstümlich, sondern kunstmäßig. Sie ist fast durchgehends vierstimmig, in gebundenem aber freiem Stil gehalten. Den Melodien gegenüber verhält sie sich fast immer selbständig, benutzt aber vielfach Motive aus ihnen. Bei vielstrophigen Liedern läßt Brahms gern durch Zerlegung der Akkorde eine freiere Bewegung im Klavierpart eintreten, wobei er auch harmonische Änderungen anzubringen liebt. Der Satz ist meist modern vollgriffig und nichts weniger als archaistisch, wie sich Brahms überhaupt glücklicherweise von jeder pedantisch-gelehrtenhaften Anschauungsweise frei gehalten hat. Trotzdem ist den Liedern nicht nur ihr Charakteristisches, sondern oft sogar ein Hauch von Altertümlichkeit gewahrt — durch das Diatonische der Modulationen, die Bevorzugung von Dreiklängen u. s. w.

Wir wollen jetzt die Lieder im einzelnen betrachten und dabei nicht nur Brahms' Quellen für die Melodie nachgehen, sondern auch die Eigenart der Begleitung festzustellen suchen.[1])
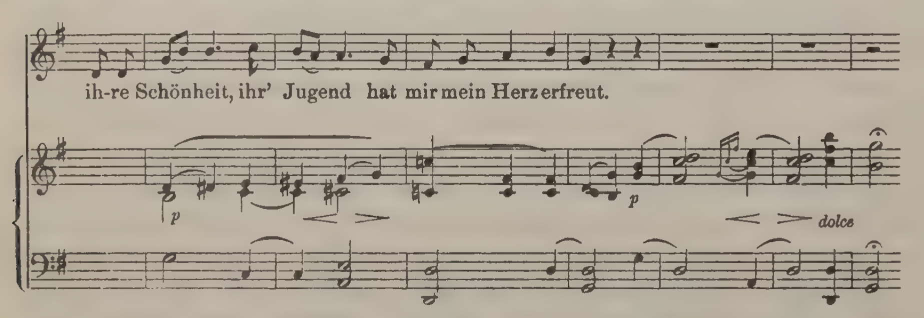
---

[1]) Mein Freund Dr. Leopold Schmidt sah — wofür ich ihm auch an dieser Stelle danke — die Begleitungen mit mir durch, und ich habe mit wahrem Vergnügen die Bemerkungen dieses eminenten Kenners der Brahmsschen Musik mit meinen Notizen verschmolzen.

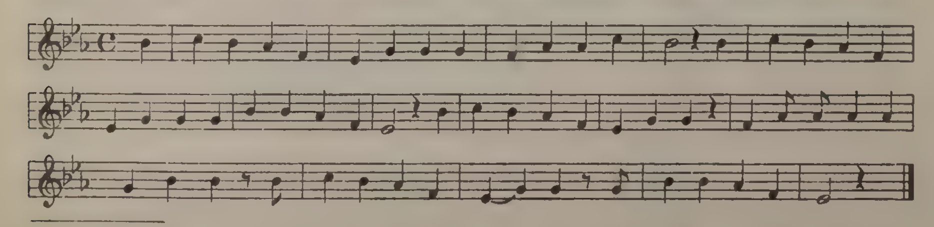
No. 1. Sagt mir, o schönste Schäf'rin mein. Die Melodie fand Brahms in Kretzschmer-Zuccalmaglios Sammlung (I. S. 340), in der sie als altdeutsch bezeichnet ist.

Sie ist aber keine alte Volksweise, sondern wurde i. J. 1777 von Johann Friedrich Reichardt für Nicolai komponiert. Für Brahms ist bezeichnend, daß er Nicolai-Kretzschmers Vortragsbezeichnung zierlich in zärtlich lebhaft verändert, also aus dem Konventionell-schäferhaften herausgehoben hat, wie seine Bearbeitung das Lied überhaupt aus dem Idyllischen in eine mehr dramatisch leidenschaftliche Sphäre rückt. Daß die Begleitung hier wie in den folgenden Liedern harmonisch von feinster Struktur ist, bedarf kaum einer besonderen Erwähnung. Auffällig ist das Fehlen der Dominantharmonie mit dem Leiteton in der Schlußkadenz, die dadurch etwas eigentümlich Schwebendes erhält.

No. 2. Erlaube mir, fein's Mädchen. Die herrliche Melodie ist in den 50er Jahren von einem Freunde des Meisters am Rheine aufgeschrieben worden. Echt Brahmsisch ist die Begleitung der letzten Takte:



mit den chromatisch-sehnsüchtigen Seufzern bei „Jugend" und „Schönheit" und dem epilogischen Aperçu, das in gedrängter Kürze den Stimmungsgehalt des Ganzen zusammenfaßt — ähnlich wie bei dem Liede „Klage" op. 105 No. 3. Von Volkstümlichkeit hat sich die Bearbeitung allerdings sehr weit entfernt. — Je mehr Brahms auf die Melodie des Liedes[1]) hielt — es war eines seiner Lieblinge — um so unwilliger war er, als er den Text in Böhmes obenerwähnter Sammlung mit der folgenden trivialen Weise fand:



[1]) Eine Abschrift hatte Brahms i. J. 1883 dem Verfasser dieses Aufsatzes überlassen, der es als vierte Nummer in seinen „Hundert Volksliedern" (Leipzig, Edition Peters) zum erstenmale im Druck veröffentlichen durfte, mit Begleitung von Eus. Mandyczewski.

No. 3. Gar lieblich hat sich gesellet. Brahms' mittelbare Quelle war auch für dieses Lied der „feyne kleyne Almanach" Nicolais, für den Johann Friedrich Reichardt die Melodie komponiert hat.

No. 4. Guten Abend. Wie das letzte, so fand Brahms auch das vorliegende Lied in Kretzschmer-Zuccalmaglios Sammlung II S. 374. Der Komponist ist A. W. von Zuccalmaglio. Dieser hatte im vorletzten Takte der Singstimme überall eine Fermate vorgezeichnet, die Brahms aus guten Gründen in ein tenuto umgeändert hat. Die Begleitung ist motivisch in Gegenbewegung mit der Melodie gebildet, steht ihr aber etwas schwer und allzu selbständig gegenüber; erst wo sie in gebrochene Akkorde aufgelöst wird, erscheint sie anschmiegender. — Zu demselben Texte hatte Brahms früher bereits eine eigene Melodie komponiert, die i. J. 1882 als No. 5 des op. 84 erschienen ist.

No. 5. Die Sonne scheint nicht mehr — das Muster einer geistvollen Begleitung, bei aller motivischen Behandlung und trotz harmonischer und rhythmischer Feinheiten klar und durchsichtig, zugleich eine Stütze und Ergänzung des Gesanges. Der geniale Einfall des einleitenden Taktes ist nach der ersten Strophe von reizender Wirkung. — Brahms' Quelle für Melodie und Text war wieder Kretzschmer-Zuccalmaglios Sammlung.[1]) Auch dieses Lied ist kein ganz echtes Volkslied — ebensowenig wie die beiden vorangegangenen — sondern aus mehreren Stücken zusammengestoppelt. Bei Textstellen wie:

Der Tag ist nicht mehr heiter,
So liebreich (!) gar nicht mehr

scheint der Heidelberger Professor Baumstark mitgeholfen zu haben, der die Verse zuerst herausgab. Der Refrain „Das Feuer kann man löschen" etc. stammt dagegen sicher aus dem Volksmunde — er findet sich unter anderm in dem Liede „Ich habe mein Feinsliebchen", das Erks „Liederhort" S. 118 bringt. An der schönen Melodie ist Zuccalmaglio zweifellos beteiligt; sie ist nach dem Muster des alten Vor- und Nachtanzes ($^2/_4$ und $^3/_4$) gebildet.

No. 6. Da unten im Tale, ein echtes Volkslied, von Brahms der Kretzschmer-Zuccalmaglioschen Sammlung II S. 383 u. I S. 453 entnommen; Erk brachte in seinem „Liederhort" eine fast gleichlautende Lesart. Denselben Text hatte Brahms bereits i. J. 1886 unter dem Titel „Trennung" mit einer eigenen Komposition versehen (op. 97 No. 6), auf deren Begleitung auch die des vorliegenden Liedes hinweist. Während der Grundton beider Brahms-Bearbeitungen trüb und sentimental ist, wird das Lied im Volke eher schelmisch gesungen: das gescheite Mädchen fertigt den gar zu weichen, überschwänglich anschwärmenden Schatz derb ab, da es ihn als falschen Bieder-

---

[1]) Bd. I No. 288. Vorher war das Lied in der „Bardale" von E. Baumstark (Braunschweig 1829 No. 42) erschienen.

mann erkannt hat.[1]) Brahms mag sich bei seiner Auffassung an die schmerzlichen Vorhalte in der Melodie gehalten haben.

Der Beginn der Volksweise ist i. J. 1843 von Justus W. Lyra zu der Melodie von Geibels „Der Mai ist gekommen“ benutzt worden.

No. 7. Gunhilde. Auch hier ist die Quelle Zuccalmaglio (II S. 104), der diesmal einen schönen Text und eine bei aller Einfachheit ergreifende Melodie dem Volksmunde entnommen oder nachgedichtet hat. Die Weise ist Dur mit Mollschluß und gemahnt an slavische, namentlich russische Volksmelodien. Daß Brahms in die verwandte Molltonart kadenziert, ist durch die Melodie bedingt, wenn er aber den Leiteton fortfallen und den Dominantakkord der ersten Tonart unmittelbar folgen läßt, so empfindet man den Schluß nicht sowohl modulatorisch als vielmehr tonisch auf der sechsten Stufe stehend und wird an dorische Tonart erinnert. In rhythmischer Beziehung sei auf den Gegensatz zwischen der ruhigen Gebundenheit der ersten Hälfte mit der Unruhe der zweiten hingewiesen. „Buße“ und „Kloster“ in den Strophen 4—9 scheint durch die herben orgelmäßigen figurierenden Kontrapunkte angedeutet zu werden, und in der Schlußstrophe, die zu der ruhigen Bewegung zurückkehrt, tritt durch den Orgelpunkt im Baß das kirchliche Kolorit noch mehr hervor. Wie dann der Dichter die überraschende Lösung nur andeutet, begnügt sich auch der musikalische Bearbeiter mit diminuendo und ritardando, um das Verschwinden des Engels zu schildern.

Das viertaktige Zwischenspiel des Klaviers zwischen Strophe 3—4 und 6—7 bringt merkwürdigerweise ein Melodiefragment aus Brahms' Tambourliedchen op. 69 No. 5.

No. 8. Ach, englische Schäferin. Quelle: Kretzschmer-Zuccalmaglio II S. 352; eine ältere, gute Lesart findet sich in Büsching und von der Hagens Sammlung deutscher Volkslieder (Berlin 1807) No. 39. — Brahms läßt, wie sonst so oft, bei den Gegenstrophen eine Zerlegung der Akkorde eintreten, und bringt im Anfang von Takt 9 an kleine Imitationen, aus denen eine Figur förmlich übermütig herauslacht. Auffällig ist der — in der Antwort fortgelassene — Nonenakkord im sechsten Takt, der hier durchaus nicht süßlich, sondern infolge der Baßführung eher herb klingt.

No. 9. Es war eine schöne Jüdin. Quelle: Kretzschmer-Zuccalmaglio II S. 41 und I S. 126.[2]) Der Text kommt im „Wunderhorn“, in schottischer Fassung schon in Herders Volksliedern vor. — Höchst stimmungsvoll ist die kurze, ausdrucksreiche Phrase, die das Klavier jedesmal nachruft; die eigentümliche rhythmische Schiebung wirkt hier ebenso eigenartig, wie der Aufschwung in der Melodie.

---

[1]) Ich habe das Lied i. J. 1896 in dieser Weise als Dialog in St. Johann im Pongau singen hören.

[2]) Mit der Melodie des tiefergreifenden Liedes hängt merkwürdigerweise die der Schelmenverse vom „Wirtshaus an der Lahn“ zusammen.

No. 10. Es ritt ein Ritter. Quelle: Kretzschmer-Zuccalmaglio I S. 129. Die Herausgeber hatten es dem „feynen kleynen Almanach“ Nicolais entnommen, der in der vorerwähnten Handschrift „Volksmelodie“ zu der Weise bemerkt. Sie ist ganz besonders schön und wird es noch mehr durch die Bearbeitung. So verzögert Brahms den Durschluß mit weiser Kunst bis zum sechsten Takte und gibt der Melodie Takt 7—9 über den schaukelnden Bässen durch die hinzugefügten Terzen sinnlichen Wohlklang. Wie durch leise harmonische Änderungen — z. B. im Takt 6 das fis — aus der wohligen Weise eine wehmütige wird, ist bewunderungswürdig.

No. 11. Jungfräulein, soll ich mit euch gehn. Quelle: Kretzschmer-Zuccalmaglio I S. 146. Altdeutsch haben die Herausgeber über der Melodie notiert; diese stammt aber ebenfalls aus dem „feynen kleynen Almanach“ und rührt von Joh. Friedr. Reichardt her. Aus Nicolais Vortragsbezeichnung „Artiglich“ hat Brahms „Lebhaft, doch zart“ gemacht. Seine Begleitung will sich mit der rhythmisch einförmigen Melodie nicht recht verschmelzen. Fein harmonisiert ist die Stelle: „Die Mühle ist zerbrochen etc.“ mit ihren synkopischen Vorhalten, und das Klavierritornell bringt den Schluß der Melodie sehr schön zur Geltung.

No. 12. Feinsliebchen, du sollst mir nicht barfuß gehn. Quelle: Kretzschmer-Zuccalmaglio II S. 120. „Aus Norddeutschland“ heißt es hier. Ich hege aber den Verdacht, daß weder Melodie noch Text dem Volksmund entnommen sind, sondern daß Zuccalmaglio der Autor auch dieses Liedes ist. Er hat den Volkston übrigens in feinsinniger Weise nachgeahmt; sein Vorbild war ohne Frage das alte Gedicht „Es stand eine Lind' im tiefen Tal, war oben breit und unten schmal“, und nur Stellen wie:

Ich bin ein arm Dienstmägdelein

und

Von blauer Seide sind's Strümpfelein

fallen durch ihre Gemachtheit und Süßlichkeit auf. Von den zwölf Strophen des Originals hat Brahms nur acht benutzt. Seine Begleitung folgt dem in der Melodie enthaltenen tänzelnden Rhythmus. Auf die Änderung der Harmonisation des Refrains lalala in den mittleren Strophen braucht wohl ebensowenig aufmerksam gemacht zu werden, wie darauf, daß gegen den Schluß gemäß der größeren Wärme im Text auch der Klaviersatz reicher und vollgriffiger wird.

No. 13. Wach auf, mein Hort. Quelle: Kretzschmer-Zuccalmaglio I S. 531. Für den „feynen kleynen Almanach“, in dem die schöne Melodie ursprünglich stand, hat sie Joh. Friedr. Reichardt komponiert. Der Text, ein typisches „Tagelied“, ist alt; Brahms hat von den neun Strophen nur sechs benutzt und auf die Auslassung durch vier vielsagende — — — — hingewiesen. Die stark gehaltene Begleitung rauscht stolz und frei dahin. Zweimal schneidet, wie Brahms es auch sonst gern tut, der $^3/_4$ den $^6/_8$ Takt. Von

plastischer Wirkung ist das Nachspiel, das die Umkehrung der im Dreiklang aufsteigenden ersten Takte mit Gegenbewegung des Basses in Quartensprüngen bringt.

No. 14. Maria ging aus wandern. Quelle: Kretzschmer-Zuccalmaglio II S. 38. Der Text ist in verschiedenen Lesarten im westlichen Deutschland verbreitet, wie aus mehreren Aufzeichnungen in Erks Liederhort hervorgeht, die gute Melodie ist wahrscheinlich von Zuccalmaglio zurechtgestutzt.[1]) Brahms behandelt sie nicht vom Standpunkt der Kirchentonart aus, sondern durchaus modern und überschüttet sie mit dem Reichtum seiner Harmonien. Bei der dreimaligen Umgestaltung der Weise werden immer neue Steigerungen erzielt, und das zweitaktige Nachspiel bringt das Thema, wie beim vorigen Liede, in der Umkehrung, der Baß kanonisch in der Unterquinte.

An den Melodien seiner Vorlage hat Brahms kaum jemals etwas zu ändern gewagt, weil er sie eben für echte Volksweisen hielt. Im vorliegenden Falle würde aber eine Verbesserung der Zuccalmaglioschen Notierung wohl angebracht gewesen sein: die Viertelpause hinter wandern sollte fortfallen und hinter Land ihre Stelle finden.

No. 15. Schwesterlein. Quelle: Kretzschmer-Zuccalmaglio I S. 123. „Als Volkslied eingeschwärzt" schrieb darüber schon Hoffmann von Fallersleben im Weimarischen Jahrbuch VI 1857, S. 181. In der Tat ist das Lied von Anfang bis zum Ende von Zuccalmaglio gedichtet, dessen Vorbild für die erste Strophe die i. J. 1810 notierten Verse waren:

Brüderchen, ach Brüderchen, wann gehn wir nach Haus?
Früh wenn der Hahne kräht,
Der Tau auf dem Felde steht,
Brüderchen, ach Brüderchen, dann gehn wir nach Haus.

aus dem Volksliede: Laßt doch meine Jugend, meine Jugend florieren. Wie verräterisch für die Herkunft aus der Kunstpoesie ist der Schluß der zweiten Strophe von Zuccalmaglios „Schwesterlein":

Eh' end't die Freude nicht,
Der fröhliche Braus!

Über die von Zuccalmaglio notierte Musik zu dem Liede schrieb Ludwig Erk schon i. J. 1844[2]): „Auch für die Echtheit der Melodie möchte ich nicht einstehen", und später hat Meister Erk seine Zweifel in noch viel bestimmterer und schärferer Weise geäußert. So dürfte es für unsere Sänger und Sängerinnen angezeigt sein, beim öffentlichen Vortrag des Liedes — eines der beliebtesten der ganzen Reihe — auf den Programmen vermerken zu lassen:

[1]) Abgedruckt steht sie in der von Brahms hochgeschätzten F. W. Arnoldschen Ausgabe Deutscher Volkslieder mit Pianofortebegleitung, Elberfeld um 1865, II S. 24.

[2]) Neue Sammlung deutscher Volkslieder, Berlin 1844, 4. und 5. Heft No. 51. — Vergleiche auch Hoffmann von Fallerslebens Schlesische Volkslieder, Leipzig 1842 S. 247.

Dichtung und Melodie von Zuccalmaglio. Brahms' reizvolle Begleitung hält in den ersten Strophen noch den Tanzreigen fest, dessen Bewegung später erlahmt. Das nachschlagende Motiv entwickelt sich aus dem schönen und volkstümlichen Beginn der Weise. Gegen den Schluß — Strophe 4 und 5 — geben die Vorhalte der kleinen Sexte, später der Septime schmerzlich seufzende Accente. Das gänzliche Verlöschen malt die in Synkopen endende Viertelbewegung.

No. 16. Wach' auf, mein' Herzensschöne. Quelle: Kretzschmer-Zuccalmaglio I S. 498. Joh. Friedr. Reichardt hat die Melodie für Nicolais „feynen kleynen Almanach“ (II No. 3) komponiert. Brahms begleitet das Lied seinem schlichten Charakter entsprechend mit kräftigen Harmonien und würzt sie nur hie und da mit Vorhalten — man vergleiche dazu den Nonenakkord bei „Allerliebste“. Das Ritornell könnte bei Strophe 1 und 2 gesucht erscheinen, wirkt aber bei Strophe 3 um so schöner.

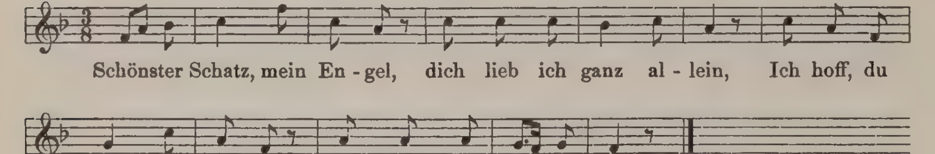
No. 17. Ach Gott, wie weh thut Scheiden. Kretzschmer-Zuccalmaglio, aus deren Sammlung (I S. 486) Brahms das Lied entnahm, hatten es in E. Baumstarks „Auserlesenen ächten Volksgesängen der verschiednen Völker“ (I Darmstadt 1836) gefunden; vorher aber standen Text und Melodie bereits in der anonym erschienenen, von Karl Groos und Bernhard Klein herausgegebenen Sammlung „Deutsche Lieder für Jung und Alt“ (Berlin 1819, S. 20). Der Komponist der sehr volkstümlich gewordenen Melodie ist der Koblenzer Konsistorialrat Karl Groos, dem wir auch die bekannte Weise zu Schenkendorffs „Freiheit, die ich meine“ verdanken. — In der Begleitung fällt die Harmonisation des 2ten und 6ten Taktes etwas auf, ebenso wie das frühzeitige Festsetzen in Desdur bei der Stelle: „mein Herz trägt heimlich.“

No. 18. So wünsch ich ihr ein' gute Nacht. Hier ist die Quelle Kretzschmer-Zuccalmaglios (I S. 507) wieder Nicolais „feyner kleyner Almanach“, für den Joh. Friedrich Reichardt die schöne Melodie komponiert hat. Zu ihr gesellt sich eine wundervolle, harmonisch reiche und fein rhythmisierte Begleitung. Wie meisterhaft ist in der fünftaktigen Periode die Brücke vom dreitaktigen zum zweitaktigen Teil geschlagen! — Die Texte von No. 17 und 18 sind alt, und alte echte Volksweisen zu beiden Liedern stehen in Erk-Böhmes Liederhort II 551 und III 187.

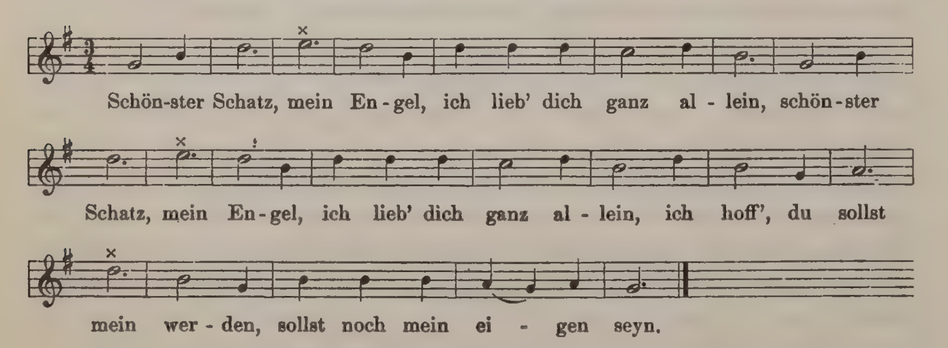
No. 19. Nur ein Gesicht auf Erden lebt. Auch dieses Lied hat Reichardt für den „feynen kleynen Almanach“ komponiert, aus dem es Kretzschmer-Zuccalmaglio übernahmen (I 479, diesmal ausnahmsweise mit Angabe der Herkunft). Die Begleitung benutzt ein Melisma der Melodie und gibt in ihrer rhythmischen Bewegtheit die erregte Stimmung des Textes ausgezeichnet wieder. Auch hier begegnen wir $^3/_4$ Takten, die in den $^6/_8$ Rhythmus eingeschoben sind, so in Takt 4, 8, 12, 16.

No. 20. Schönster Schatz, mein Engel. Die Nummer gehört zu der kleinen Zahl der von Brahms aus Kretzschmer-Zuccalmaglios Sammlung

(II S. 358) genommenen Lieder, die wirklich aus dem Volksmunde stammen. Eigentümlich ist der Unterschied in der Notierung der Melodie durch Ludwig Erk (Die deutschen Volkslieder, Berlin 1838, II No. 29):



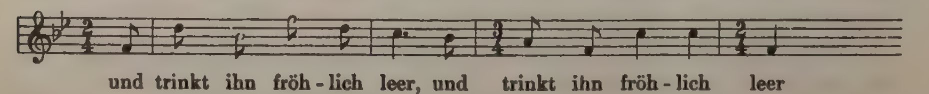
die mit den Lesarten Haxthausens und Ditfurths (II, 25) übereinstimmt, und durch Kretzschmer-Zuccalmaglio (II, S. 358):
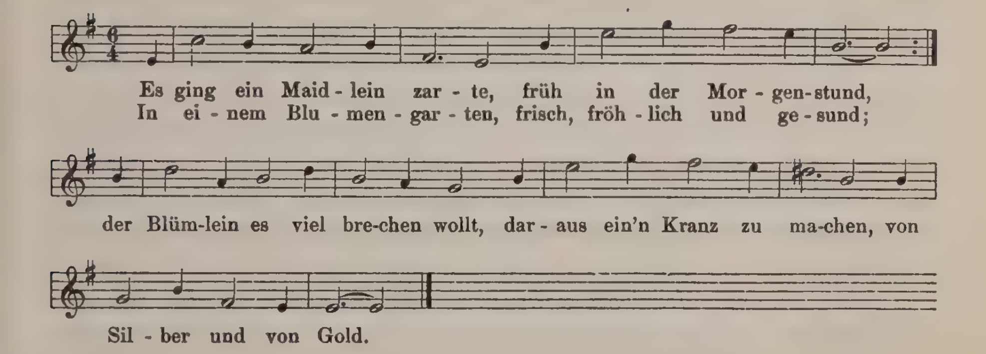


Zuccalmaglio hat in diesem Falle wahrscheinlich nicht weniger getreu nachgeschrieben, wie Erk, Haxthausen und Ditfurth; das Volk liebt solche Verlängerungen wie hier bei ××× , die dem Liede förmlich Wärme geben[1]), und auch dem Musiker erscheint ein Wechsel zwischen vier- und dreitaktigen Perioden ganz reizvoll. Brahms hielt sich natürlicherweise ganz an Zuccalmaglio. Während er sich in den andern Nummern die Kontrastwirkungen niemals entgehen läßt, hat er hier vorgezogen, für die in der Stimmung ganz verschiedenen Teile des Gedichts dieselbe Begleitung beizubehalten.

No. 21. Es ging ein Maidlein zarte. Im Gegensatz zu No. 20 stammt das vorliegende Lied aus einer überaus trüben Quelle. Kretzschmer-Zuccalmaglio schreiben (I S. 115) „Alt-Deutsch" über die Melodie — wieder eine grobe Fälschung, da sie Weise und Text in dem „feynen Almanach"

[1]) Vergleiche hierzu die sehr volkstümliche Variante in dem bekannten Rheinweinliede „Bekränzt mit Laub den lieben, vollen Becher" von Johann André bei der Stelle:

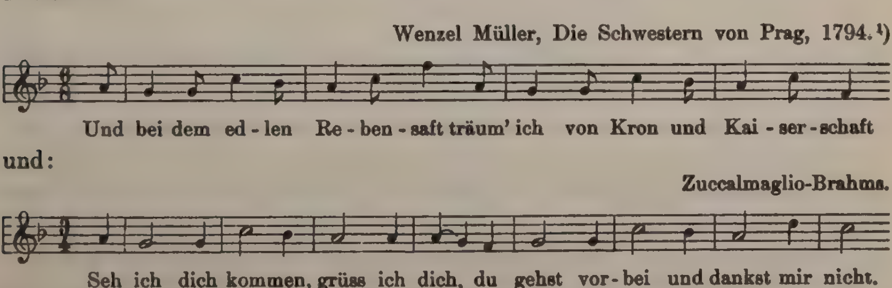


gefunden hatten. Diesmal war es der freche Spötter Friedrich Nicolai selbst, der die Komposition geliefert hatte, und zwar ist diese natürlich rein parodistisch ausgefallen, damit Nicolais Zweck erreicht würde, den Lesern und Hörern den Geschmack an den verhaßten Volksliedern zu verleiden. Man urteile selbst:



Wie unerfreulich hart und gesucht ist die Melodie! Die Vortragsbezeichnung „Kläglich“, die Nicolai ihr gibt, paßt auf die Komposition selbst. Brahms, der sie für ein echtes Volkslied hielt, mag es gereizt haben, das Ganze durch eigenartige Begleitung in eine höhere Kunstsphäre zu heben. Die ersten acht Takte baut er auf den Orgelpunkt des Grundtons auf, der nachher in der Oberstimme erscheint. Sehr schön wirkt im Takt 23 die plötzliche Berührung des E dur. Von den 19 Strophen des Gedichts hat Brahms übrigens nur vier benutzt.

No. 22. Wo gehst du hin, du Stolze? Quelle: Kretzschmer-Zuccalmaglio II S. 332. Auch diese Melodie halte ich nicht für eine echte Volksweise, sondern für ein Produkt Zuccalmaglios, der sich diesmal im Mittelsatz an die weitverbreitete Komposition Wenzel Müllers „Was ist des Lebens höchste Lust“ gehalten zu haben scheint. Man vergleiche die Mittelsätze:



[1]) In dieser Form wird der Mittelsatz seit etwa 1830 allgemein gesungen. Die ursprüngliche Lesart lautet etwas anders.

Brahms' Begleitung ist anmutig und doch kräftig gehalten. Nur zweimal — Takt 5—6, 12—13 — klingt es wie ein Seufzer dazwischen, worauf durch Auslassung des achten Taktes der Periode jedesmal der folgende hastig angeknüpft wird, als ob der Singende sich aufraffen wolle. Bei der Wiederkehr nach der Fermate folgt eine feine motivische Verwertung des Hauptmotivs, dessen Umkehr auch das Nachspiel, wie trotzig, aufgreift.

No. 23. Der Reiter. Aus Brahms' Quelle für dieses Lied: Kretzschmer-Zuccalmaglio (II S. 175) hatte bereits F. W. Arnold in seinen Deutschen Volksliedern, Heft 9 S. 14, geschöpft. Die eigentümlichen schönen aber nicht volkstümlichen Sexten in den Takten sechs und neun scheinen besonders das Interesse von Brahms erregt zu haben, dessen Begleitung, wie einfach sie auch ist, etwas moderner erscheint, als die meisten anderen. Das Nachspiel ist geradezu elegant, und das Ganze klingt wie eine Originalkomposition des Meisters.

No. 24. Mir ist ein schön's braun's Maidelein. Eine echte alte Volksmelodie, die mit dem Text bereits in Georg Forsters Sammlung steht: Der dritt teyl, viler schöner Teutscher Liedlein, zu singen vnd auff allerley Instrumenten zu gebrauchen, sonderlich ausserlesen, Nürnberg 1549; genau in der Brahmsschen Lesart findet sie sich in Melchior Newsidlers Teutsch Lautenbuch, Straßburg 1574. — Die einfache aber feinsinnige kontrapunktische Begleitung bringt in Takt vier und fünf eine Imitation in der Unterquarte. Sie wirkt um so schöner, als sie in diskretester Weise angebracht ist. Wie frisch klingt später in Takt zwölf der Dominantakkord!

No. 25. Mein Mädel hat einen Rosenmund. Bei diesem Liede ist Brahms wieder zu seiner Lieblingsquelle zurückgekehrt: Kretzschmer-Zuccalmaglio II S. 343. „Aus Hessen" heißt es hier über der schönen Melodie, die möglicherweise wirklich aus dem Volke stammt, wahrscheinlich aber von Zuccalmaglio komponiert ist. Dieser hat sicher den Text bearbeitet, wie unter andern aus der etwas künstlichen vierten Strophe hervorgeht:

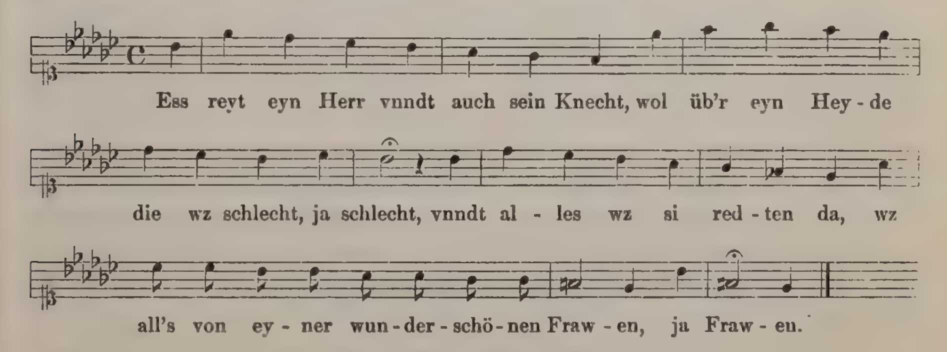
Du Mädel bist wie der Himmel gut,
Wenn er über uns blau sich wölben tut.

Aus Brahms flotter, nachschlagender Begleitung sind die ungeduldigen crescendi und im vierten Takt der zärtliche Vorhalt der Terz hervorzuheben. Am Schlusse jubelt eine herabsteigende echt Brahmssche Phrase mit synkopierten Bässen nach.

No. 26. Ach könnt' ich diesen Abend. Quelle: F. W. Arnolds Deutsche Volkslieder, Elberfeld 7. Heft S. 4; Arnold scheint für seine Sammlung dieselben mündlichen Quellen benutzt zu haben, wie Karl Simrock für seine berühmte Ausgabe der Deutschen Volkslieder (Frankfurt a. M. 1851). — Die Einleitung des Klaviers bringt das Gesangsthema in der Quinte. Später macht sich nach der Achtelbewegung der rhythmische Stillstand des Akkompagnements sehr schön — wie wird zum Schluß die innige Legato-Melodie hervorgehoben!

No. 27. Ich stand auf hohem Berge. Quelle wie vorher S. 18.[1]) Durch die kräftigen Schläge der mazurkaartigen Begleitung, deren rhythmisches Motiv dem Schluß der Melodie entnommen ist, tritt das Launige des Liedes keck hervor. Bekanntlich besteht bei solcher Führung des Klavierparts immer die Gefahr, daß das Triviale gestreift wird — wie fein ist sie hier vermieden! In den Takten sechs bis acht begegnen wir einer interessanten rhythmischen Verschiebung (Engführung).

No. 28. Es reit' ein Herr und auch sein Knecht. Quelle: Kretzschmer-Zuccalmaglio I S. 47. Mit diesem Liede verhält es sich ebenso wie mit No. 21 (s. oben), nur tritt hier die spöttisch-ironische Art des Komponisten Friedrich Nicolai noch gröber hervor. „Eyn klegliche Mordgeschichte, von ey'm Hern, der wz tot" lautet die Überschrift des Originals, und die Vortragsbezeichnung: „Seer kleglich vnndt stönend". Ihr entspricht denn auch die wahrhaft groteske Melodie:



Zu den hastig zu singenden Achteln im drittletzten Takte bemerkt Nicolai in der Handschrift: Möge man sich in Weimar und Göttingen die Zungen daran zerbrechen; diesen Seitenhieb auf Goethe und Bürger, die ihm verhaßten Volksliederfreunde, hat er indessen nicht mit abdrucken lassen.

Brahms, der das Lied in Kretzschmers Sammlung ohne die Überschrift und Vortragsbezeichnung als altes Volkslied abgedruckt fand, ahnte nichts von parodistischer Absicht. Er wurde zweifellos von der überwältigenden Schönheit des alten Gedichts hingerissen, das ursprünglich in den „Anderen schönen Bergkreyen" v. J. 1547 gestanden hatte, dann von Ludwig Uhland und R. von Liliencron in ihren Sammlungen abgedruckt und durch Vilmar im „Handbüchlein für Freunde des deutschen Volksliedes" aufs feinste kommentiert worden war.

So erwies er der schlechten Melodie die Ehre einer Begleitung, in der er den düstern balladenhaften Ton ebenso wundersam zu treffen wußte wie in manchen eigenen Liedern („Es reit der Herr von Falkenstein", „Verrat" etc.).

[1]) Wegen weiterer Notizen, die den Text und die Melodie betreffen, darf ich auf S. XI der Anmerkungen meiner „Hundert Volkslieder", Edition Peters, verweisen.

No. 29. Es war ein Markgraf über'm Rhein. Quelle: Kretzschmer-Zuccalmaglio I S. 7. Hier steht bei der Melodie der Vermerk: Rheinländisch. Sie war mit dem Text vorher bereits abgedruckt worden in Friedrich Silchers „Liederweisen zum Teutschen Liederbuch für Hochschulen", Stuttgart 1823 No. 148 und Johann Nicolas Böhl von Fabers „Vierundzwanzig alten deutschen Liedern aus dem Wunderhorn mit bekannten meist älteren Weisen" Heidelberg 1810 No. 13; diese letzte Sammlung hat die Weise dem „Katholischen Gesangbuch" entnommen, das in Wien um 1770 erschienen ist, und zwar steht sie hier zu dem geistlichen Text: Wir glauben daß durch seine Macht. — Zuccalmaglios obenerwähnte Notiz beruht wahrscheinlich wieder auf einer Fälschung. Die wirkliche Volksmelodie, die zu dem Gedicht[1]) gesungen wurde, findet sich in Friedrich Silchers wichtiger Sammlung: XII Volkslieder, für vier Männerstimmen gesetzt, Tübingen (ohne Jahreszahl), Heft V No. 8, und ist später in Erks Liederhort aufgenommen worden. — Aus der Begleitung sind einige besondere Feinheiten herauszuheben, so in den Takten 2 und 6 das pikante fis und Takt 9—11 abwechselnd in beiden Händen die ausdrucksvollen e, die sich in Takt 12 um einen halben Ton steigern. Dem dramatischen Verlauf der Erzählung entsprechend wird der Klavierpart in den folgenden Strophen bewegter, um gegen den Schluß wieder zurückzusinken. Die vorhererwähnten e sind hier am Schlusse durch Bogen verbunden.

No. 30. All' mein' Gedanken. Die Melodie ist aus dem berühmten Locheimer Liederbuch; dort ist sie „Agdorf 1460" datiert, und es folgt die Bemerkung: Wolflein von Lochamen ist das gesenngk puch.[2]) Der Text beginnt im Original:

All mein gedencken dy ich hab dy sind pey dir
dw außerwelter ayniger trost pleib stet pey mir.

Brahms hat die Melodie notengetreu benutzt. Seine Begleitung ist wieder eine Perle, vor allem sei auf den groß und frei schreitenden Baß aufmerksam gemacht. Den in der Singstimme fehlenden achten Takt füllt die ausdrucksvolle Wiederholung des Periodenschlusses (mit verlängertem Auftakt). In den Takten 12—13 bringt die rechte Hand des Klavierparts kanonisch im Einklang einen Melodieteil. Das Nachspiel aber benutzt die Schlußkadenz, die es geistvoll weiterführt, und endet in einem Melisma von innigstem Ausdruck.

No. 31. Dort in den Weiden steht ein Haus. Quelle: Kretzschmer-Zuccalmaglio II S. 461. Melodie und Text sind wahrscheinlich nicht dem Volksmunde entnommen, sondern von Zuccalmaglio komponiert. Daß dieser rechts oben über die Noten „Vom Niederrhein" setzte, will nichts besagen. —

---

[1]) „Deutsch, romantisch, frommsinnig und gefällig" schreibt Goethe darüber in seiner Rezension von „Des Knaben Wunderhorn".

[2]) Vergl. Heinrich Bellermanns Aufsatz: „Das Locheimer Liederbuch" in Chrysanders Jahrbüchern für musikalische Wissenschaft II Leipzig 1867 S. 145.

Im Texte hat Brahms diesmal ausnahmsweise etwas geändert; so setzte er in der zweiten Strophe „Glühwürmchen" statt des rheinisch-derberen „Glühärschchen" und verkürzte im Schlußverse:

Wo ich dann mit dem Burschen mein
Die Frohsten am Rhein .

das Wort „Frohsten" in das etwas gezwungene „Frohst'". — Aus dem Klavierpart können namentlich die Gegenbewegung und manche harmonische Feinheiten in der dritten Strophe hervorgehoben werden. Ein echt Brahmsscher Zug ist die Verwendung des Sextakkords an Stelle des Quartsextakkords in der Kadenz — so Takt 7 und 35, hier sogar B dur zu G moll. Das Gewöhnliche der Zuccalmaglioschen Melodie kann aber durch die vornehme Begleitung nicht verdeckt werden; ungleich höher steht Brahms eigene Komposition desselben Textes op. 97 No. 4.

No. 32. So will ich frisch und fröhlich sein. Johann Friedrich Reichardt ist der Komponist dieses Liedes, das zuerst im „feynen kleynen Almanach" Nicolais, später in Kretzschmer-Zuccalmaglios Sammlung (I S. 508) stand. Aus dieser konnte Brahms nicht ersehen, daß Reichardt der Melodie die Vortragsbezeichnung „Lieblich, nicht zu geschwind" gegeben hatte; er selbst schrieb „Frisch und fröhlich" vor. Seine zu Beginn einfache Begleitung wird im weiteren Verlaufe so kunstmäßig und fein, daß der volkstümliche Charakter der Weise etwas leidet. Eigentümlich ist, wie im Takt 16 im Auftakt die G dur-Harmonie schon vorausgenommen wird.

No. 33. Och Moder, ich well en Ding han. Quelle: Kretzschmer-Zuccalmaglio II S. 348; auch bei diesem Texte hat Brahms kleine Änderungen vorgenommen, zum Teil unter Benutzung der Karl Simrockschen Sammlung: Die deutschen Volkslieder, Frankfurt a. M., S. 360. — Das übermütige Lied ist launig und doch vornehm begleitet. Wie hübsch klingen die Imitationen des Basses im Anfang! In Takt 7 und 8 — die wohl ein ritenuto im Vortrag ertragen — umspielen die Sechzehntel köstlich die neckenden Fragen der Mutter. Lustig wirkt das vorschlagende fis in Takt 11 bis 14.

No. 34. We kumm' ich dann de Poots eren? Quelle wie vorher, II S. 335. Der Text stand mit einer besseren Melodie bereits in Franz Joseph Mones Quellen und Forschungen zur Geschichte der teutschen Litteratur und Sprache I 1830 S. 160, ferner in den Sammlungen Simrocks, Meinerts, Ditfurths. — Die Begleitung dieses derbkomischen Liedes, das merkwürdigerweise in Moll steht, bietet der Singstimme nur leichte Stützpunkte. Voll sinnlichen Reizes ist die lockende Figur in der höheren Klavierlage, welche bei der Antwort des Mädchens erklingt. Auch die ganz eigentümlichen, stets wechselnden Harmonien (Takt 11 u. a.) wirken keineswegs störend.

No. 35. Soll sich der Mond nicht heller scheinen. Quelle: F. W. Arnolds Deutsche Volkslieder, Elberfeld, Heft 1 S. 6. Der Klavierpart

vertieft noch den Eindruck der schönen, traurigen Melodie. Er wird zweimal variiert, rhythmisch sowohl wie harmonisch. — Denselben Text hatte der Meister Jahrzehnte vorher selbständig komponiert und als No. 1 seines op. 14 i. J. 1861 herausgegeben.

No. 36. Es wohnet ein Fiedler. Quelle: Kretzschmer-Zuccalmaglio II S. 106. „Westerwald" wird dort als Ursprung der Melodie angegeben; diese stammt aber ohne Zweifel von Zuccalmaglio, ebenso wie der Text, für den Zuccalmaglio eine Erzählung „Die zwei buckligen Musikanten zu Aachen" in P. W. Wolfs Deutschen Sagen und Märchen benutzt hat.[1]) Daß die Dichtung kein Volkslied ist, zeigen kunstmäßige Wendungen wie:

Der schönen Frauen schmausten gar viel an dem Ort (Strophe 1)

ferner:

Walpurgis-Nacht wir heuer gefeirt (Strophe 2)

und

Sie griff ihm behend unters Wamms sofort (Strophe 3),
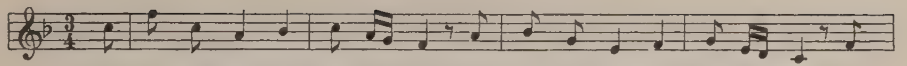
durch die sich Zuccalmaglio auch hier verrät. Seine Melodie ist nicht übel, hält aber selbstverständlich keinen Vergleich aus mit der reichen und tiefen Komposition, die Brahms selbst über den Text geschaffen hat (op. 93a No. 1, für gemischten Chor). — Aus der Begleitung des vorliegenden Liedes sei auf die Unterbrechung in Takt 5 hingewiesen, die wie ein Kolon wirkt, und auf die leeren, das Stimmen der Geige malenden Quinten zwischen der zweiten und dritten Strophe. Im zweiten Teile markiert die Triolenbewegung den Tanz.

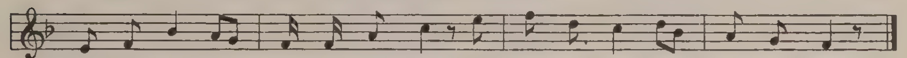
No. 37. Du mein einzig Licht. Quelle: F. W. Arnolds Deutsche Volkslieder, Elberfeld Heft 9 S. 9; vorher stand das Lied in Friedrich Silchers XII Volksliedern für vier Männerstimmen, Tübingen (ohne Jahreszahl) 6. Heft No. 2. Wenn Brahms die Bemerkung Silchers zu der Melodie: „Altdeutsch 1640" gekannt hätte, so würde er zu der so kräftig gehaltenen Weise vielleicht nicht die etwas weichen Vorhalte in den je ersten vier Takten gebracht haben. Allen drei in A dur stehenden Strophen fügt er einen Schluß in Fis-moll hinzu.

No. 38. Des Abends kann ich nicht schlafen geh'n. Quelle: Kretzschmer-Zuccalmaglio II S. 329. Der Text ist ein echtes Volkslied, nur der Refrain „Ganz heimelig" dürfte von Zuccalmaglio hinzugesetzt worden sein. Die Melodie ist so schön, daß man diesmal gern der Versicherung des Herausgebers, sie stamme vom Niederrhein aus dem Volksmunde, Glauben schenken möchte. Durch andere Forscher ist sie allerdings nicht notiert. Von drei in Schlesien aufgeschriebenen wirklichen Volksweisen zu demselben Gedicht mag eine zur Vergleichung hergesetzt werden:

---

[1]) Ich ersehe dies aus einer handschriftlichen Notiz Ludwig Erks. — Wolfgang Menzel nahm Zuccalmaglios Gedicht in seine „Gesänge der Völker" auf.





(Vergl. Hoffmann von Fallersleben und Richter, Schlesische Volkslieder, Leipzig 1842 S. 102.)

Durch Brahms ist die von Zuccalmaglio notierte Melodie mit einer eigenartigen, anschmiegenden Begleitung versehen worden, in der es sehnsüchtig seufzt. Vom Volksmäßigen hat sich der Meister aber auch hier weit entfernt. — Man vergleiche noch Brahms' eigene Komposition desselben Textes, die als op. 14 No. 6 i. J. 1861 erschienen ist.

No. 39. Schöner Augen schöne Strahlen. Kretzschmer-Zuccalmaglio, die das Lied in ihrer Sammlung (I S. 490) brachten, hatten es dem bereits zitierten Werke von Büsching und von der Hagen, Berlin 1807, entnommen. — Brahms' Klavierpart ist hier wieder verhältnismäßig einfach, vierstimmig akkordlich gehalten, die Harmonie klar und kräftig — man vergleiche dazu in Takt 6 die Ausweichung nach der Unterdominant auf dem zweiten Viertel. Gegen den Schluß finden wir einen wirksamen Orgelpunkt. Das zweite Nachspiel setzt, dem herberen Text entsprechend, in Moll statt Dur ein.

No. 40. Ich weiß mir'n Maidlein. Die Quelle ist wieder Kretzschmer-Zuccalmaglio (II S. 469), diesmal handelt es sich aber nicht um eine Volksmelodie, sondern um eine Komposition Johann Friedrich Reichardts für den „feynen kleynen Almanach." Zuccalmaglios Notiz zu der Melodie „Aus Norddeutschland" ist natürlich eine Fälschung. — Leicht und zugleich heimelig umspielt das Klavier die Singstimme — oft klingt es wie verstohlenes Gekicher. Bei „hüt du dich" ist der Trugschluß nach f bereits vorausgenommen. Wie in seiner eigenen Komposition des sehr alten Textes (op. 66 No. 5, Duett) behandelt Brahms auch hier den Kehrreim aufs Geistreichste; während dort der unerwartete Quartsextakkord das „Narren" ausdrückt, so wird hier eine ähnliche Wirkung im Nachspiel erreicht, das freudig mit der großen Terz einsetzend eine schmeichelnde Figur bringt, aber durch Synkopierung unmerklich in den $^{3}/_{4}$ Takt und nach Moll führt.

No. 41. Es steht ein' Lind. Im Gegensatz zu dem letzten Liede ist im vorliegenden der Text teilweise ganz modern, die Melodie aber alt. Diese steht bereits in Johann vom Berg und Vlrich Newbers 68 Deutschen Liedern, Nürnberg um 1550, als No. 25; vom Texte indessen sind nur die drei Anfangsverse der ersten Strophe authentisch. Die zweite und dritte Strophe:

Es sitzt ein Vöglein auf dem Zaun,
Ach Gott, was tut es da?
Es will mir helfen klagen,
Daß ich mein Lieb verloren hab'.

Es quillt ein Brünnlein auf dem Plan,
Ach Gott, was tut es da?
Es will mir helfen weinen,
Daß ich mein Lieb verloren hab'.

rühren von dem Berliner Musikschriftsteller Wilhelm Tappert[1]) her. Im ursprünglichen Volksliede ist der Fortgang weniger sentimental:

So traur', du feines Lindelein,
Und traur' das Jahr allein!
Hat mir ein brauns Maidlein verheißen,
Sie will mein eigen sein

heißt es dort, und zum Schluß:

Das Liedlein sei gesungen,
Der Liebsten zu Dienst gemacht.
Ich wünsch ihr viel Freud und Wunne
Und auch viel guter Nacht.

Wie schön und kräftig ist in dieser alten Fassung der Wille zur Bejahung des Daseins ausgedrückt!

Brahms Eingangsritornell bringt das Thema in der Verlängerung auf der Unterquarte, und zwar wird dabei wie in No. 26 die Quint mit dem Grundton beantwortet. Die folgende Begleitung ist bei aller Kunst von einfacher, natürlicher Wirkung und erscheint wie verwachsen mit der Melodie. Es braucht wohl kaum auf die Fülle von einzelnen Feinheiten aufmerksam gemacht zu werden, wie z. B. auf die schmerzlichen Vorhalte in Takt 14, auf die Abweichung in Takt 9 vor Schluß und die Einfügung des $^2/_4$ Taktes, durch den die ausdrucksvolle Wiederholung der Phrase im Klavier möglich wird.

No. 42. In stiller Nacht. Eine Quelle für das Lied zu finden ist mir nicht gelungen. Die Melodie ist wohl die schönste der ganzen Reihe, und ihre Bearbeitung steht kaum hinter der wundervollen für vierstimmigen gemischten Chor zurück, die Brahms i. J. 1864 setzte und deren Harmonisation er hier genau folgt. Die Klavierbegleitung scheint das Rauschen der Nacht zu malen, in die eine klagende Stimme tönt. Etwas eigentümlich Schwebendes wird durch eine rhythmische Verschiebung in den gebrochenen Akkorden erreicht, die den Auftakt immer mit dem folgenden Taktteil verbindet, und durch die Synkopierungen am Schlusse. Das Ganze ist eines der ergreifendsten, rührendsten Stimmungsbilder, welche die neuere Liedmusik uns geschenkt hat.

No. 43—49 haben eine Begleitung ad libitum. Anfangs erscheint sie immer nur als eine Stütze der Singstimmen, mit denen sie oft identisch ist, im weiteren Verlaufe aber löst sie sich figurierend selbständig ab. In:

---

[1]) Vergleiche Tapperts Deutsche Lieder aus dem 15., 16. und 17. Jahrhundert für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte frei bearbeitet, Berlin, Challier, No. 24.

No. 43. Es stunden drei Rosen tritt gegen den Schluß noch eine Gegenmelodie hinzu. Quelle für das Lied ist wieder Kretzschmer-Zuccalmaglio, II S. 9. Text und Melodie stammen wohl nicht „vom Niederrhein", wie hier angegeben ist, sondern sind höchst wahrscheinlich ein Produkt Zuccalmaglios. Von den 26 Strophen des Originals hat Brahms nur 6 benutzt. Die Herkunft aus der Kunstdichtung verraten Verse wie:

Drauf sang eine Nachtigall anmutreich

ferner:

O Ritter, o Räuber, o weh! dein Kuß

und viele andere.

No. 44. Dem Himmel will ich klagen. Quelle: Kretzschmer-Zuccalmaglio II S. 681. Auch dieses Lied rührt trotz der Aufschrift „vom Niederrhein" wohl zweifellos von Zuccalmaglio selbst her. F. W. Arnold hat es übrigens in seine öfters erwähnte Sammlung übernommen.

No. 45. Es saß ein schneeweiß Vögelein. Die Quelle des Liedes ist mir nicht bekannt. Der Beginn der Melodie ist fast identisch mit dem der ersten Nummer aus Schusters Siebenbürgischen Volksliedern: „Et has e klî wältfijeltchen". — Brahms' Begleitung ist hier ganz selbständig, aber sehr diskret. Der zehnte Takt der Melodie wird jedesmal anders harmonisiert.

No. 46. Es war einmal ein Zimmergesell. Quelle: Kretzschmer-Zuccalmaglio II S. 62. In dieser Form ist das Lied sicher unecht. In der Melodie ist Takt 2 das gis (statt g) und Takt 8 die Notenfolge gis-f sehr verdächtig; deutsche Volkslieder kennen die übermäßige Sekunde, soweit meine Kenntnis reicht, nicht. Der Text ist aus „Des Knaben Wunderhorn"; Zuccalmaglio hat nur nach der dritten Zeile jeder Strophe den Refrain „Zweifle nicht etc." hinzugefügt.

No. 47. Es ging sich uns're Fraue. Quelle: Kretzschmer-Zuccalmaglio II S. 687, hier mit der Überschrift „Lied der Geißelbrüder" und dem Vermerk „Vom Niederrhein". Auch dieses Lied ist in Melodie und Text von Zuccalmaglio zurechtgemacht, der Text nach dem Fragment eines Geißlerliedes aus der Limburger Chronik v. J. 1349:

Es gieng sich unser Fraue, Kyrieleison,
Des Morgens in dem Thaue, Halleluja etc.

Wie unvolkstümlich sind u. a. Zuccalmaglios Verse:

Er zog zur lust'gen Zeche
Mit seinen Brüdern freche,
Erschlug den Bruder über dem Spiel etc.!

No. 48. Nachtigall, sag'. Quelle: Kretzschmer-Zuccalmaglio II S. 141. Wieder kein wirkliches Volkslied sondern eine Talentprobe Zuccalmaglios. — Mehr als in den andern letzten Liedern nimmt die Begleitung hier einen malenden Charakter an; sie ist am meisten „modern" gehalten.

No. 49. Verstohlen geht der Mond auf. Von diesem Liede war bereits im Eingang dieses Aufsatzes die Rede. Bevor es in Kretzschmers Werk erschien, hatte es Zuccalmaglio bereits in eine andere Ausgabe eingeschwärzt, nämlich in „Bardale. Sammlung auserlesener Volkslieder von E. Baumstark und W. von Waldbrühl", I Braunschweig 1829 No. 9. Hier stehen in Takt 2 und 4 Fermaten über „auf" und „lein", und die Noten über „wölkchen" lauten e e statt d d. — Wir haben gehört, daß „Verstohlen geht der Mond auf" ebensowenig ein echtes Volkslied ist, wie die allermeisten hier besprochenen Gesänge. In Brahms' Augen hatte es aber die Eigenschaften eines Volksliedes, und wie tief er es im Herzen trug, zeigt die Tatsache, daß der Einundsechzigjährige dieselbe Melodie nochmals bearbeitete, die er schon in seinem opus 1 mit Variationen umgeben hatte. —

In dem Augenblick, da ich diese Notizen zum Abschluß bringe, erhalte ich Walter Hübbes hübsches Buch: Brahms in Hamburg (Hamburg 1902). Aus Hübbes Mitteilungen geht hervor, daß Brahms um das Jahr 1860 in Hamburg einen Frauenchor leitete, für den er eine große Reihe von Volksliedern drei- und vierstimmig a cappella setzte. Diese Bearbeitungen sind in Stimmheften abschriftlich erhalten, aber niemals veröffentlicht worden. Die Hälfte der Lieder indessen, nämlich 21, hat der Meister i. J. 1894 in einstimmiger Form mit Klavierbegleitung herausgegeben, und zwar in der Sammlung, die den Gegenstand des vorliegenden Aufsatzes bildet; es sind die Nummern 2, 3, 4, 6[1]), 7, 9, 10, 12, 13, 15, 16, 17, 29, 31, 32, 35, 36, 38, 42, 46 und 49. Demnach sind die Melodien von „In stiller Nacht" und „Verstohlen geht der Mond auf" dreimal von Brahms bearbeitet worden, und ebenso oft die Texte von No. 4, 6, 31, 35, 36 und 38.

Falls die Redaktion und die Leser des Jahrbuchs Interesse dafür haben, werde ich in einem folgenden Aufsatze die Quellen der übrigen Brahmsschen Kompositionen von Volksliedern nachzuweisen suchen.

---

[1]) Den bekannten Künstlerinnen Julie von Asten und Anna Schultzen von Asten verdanke ich die Mitteilung, daß Brahms ihnen i. J. 1869 seine dreistimmige Bearbeitung der „Trennung" (Da unten im Tale) für ein der Frau Viardot-Garcia zugedachtes Ständchen zur Verfügung gestellt hat. Später übergaben sie die Bearbeitung ihren Schülerinnen, dem „holländischen Terzett" der Damen de Jong, Corver und Snyders, die das Lied oft in Konzerten zum Vortrag gebracht haben.

Weberiana.

Von

Max Friedlaender.

Zwei bisher ungedruckte Jugendkompositionen Carl Maria von Webers gelangen hier zur erstmaligen Veröffentlichung. Beide stammen aus der Übergangszeit zwischen dem an Enttäuschungen reichen Aufenthalte in München und Freiberg und dem Wiener Lehrjahre unter Abt Vogler. „1802 machte mein Vater eine musikalische Reise mit mir nach Leipzig, Hamburg, Holstein etc., wo ich mit dem größten Eifer theoretische Werke sammelte und studirte" schreibt Weber selbst. Auf dieser Reise entstand die Komposition der „Kerze", des ersten von Weber niedergeschriebenen Liedes. Für den noch nicht sechzehn Jahre alten Autor ist eine gewisse Kühnheit der Melodie wie der Harmonie bezeichnend; der vorletzte Takt namentlich („sterbend noch") trägt bereits typisch Webersche Züge und bringt einen Vorklang der Stelle aus dem letzten Finale des Freischütz: „Schwach war ich, obwohl kein Bösewicht."

Max Maria von Weber, der in der bekannten Biographie seines Vaters (I S. 71) unser Lied kurz erwähnt, nennt Matthisson als Textdichter. Ich vermute, daß dabei ein Irrtum obwaltet, denn in den mir zur Verfügung stehenden Ausgaben Matthissonscher Dichtungen habe ich die Verse nicht zu finden vermocht.

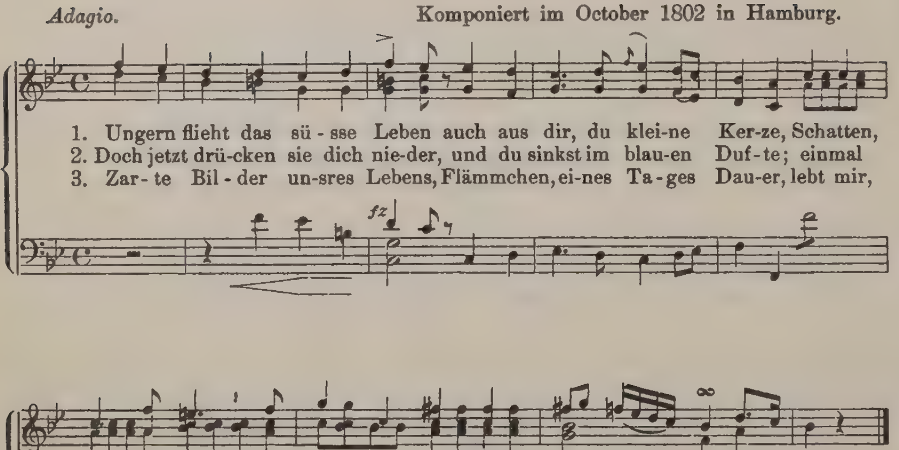
Das Autograph der Komposition gehört zu dem sogenannten „grünen Heft" mit 32 Weberschen Liedern, das in F. W. Jähns' „Chronologisch-thematischem Verzeichniß" oft erwähnt wird. Das Heft ist spurlos verschollen; nur das ursprüngliche Titelblatt, auf dessen Rückseite das Manuskript der „Kerze" steht, hat sich erhalten und wird in der Gymnasialbibliothek der Vaterstadt Webers, Eutin, aufbewahrt. Der dortige Musikdirektor A. Hofmeier hat die Güte gehabt, die ihm von mir gesandte Kopie genau mit dem Original zu vergleichen, so daß hier eine authentische Lesart geboten werden kann.

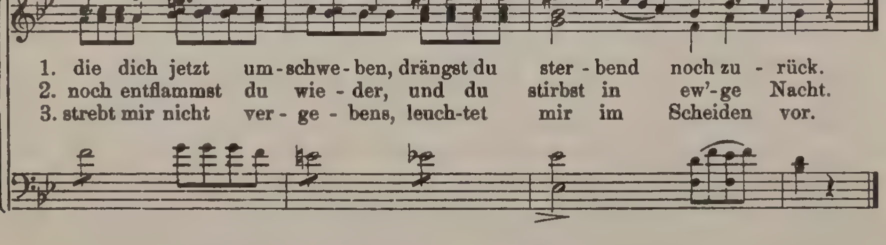
Als Nr. 4 in dem erwähnten „grünen Heft" folgte der dreistimmige Gesang: Ein Gärtchen und ein Häuschen drin, den ich nach Jähns' Abschrift — aus dem Weber-Schrank der Königlichen Bibliothek in Berlin — biete. Die herzliche, einfache Melodie wird für sich selbst sprechen; sie zeigt, mit welcher Meisterschaft schon der junge Weber den Volkston zu treffen wußte. In ähnlich liebenswürdiger Weise wie hier war die laeta paupertas vorher von Joseph Haydn in seinem Liede „Ein kleines Haus" besungen worden. Auf den Tanzrhythmus in Takt 1—2 und 5—6 braucht wohl kaum aufmerksam gemacht zu werden.

Die Kerze.

Dichter unbekannt.

Adagio. Komponiert im October 1802 in Hamburg.





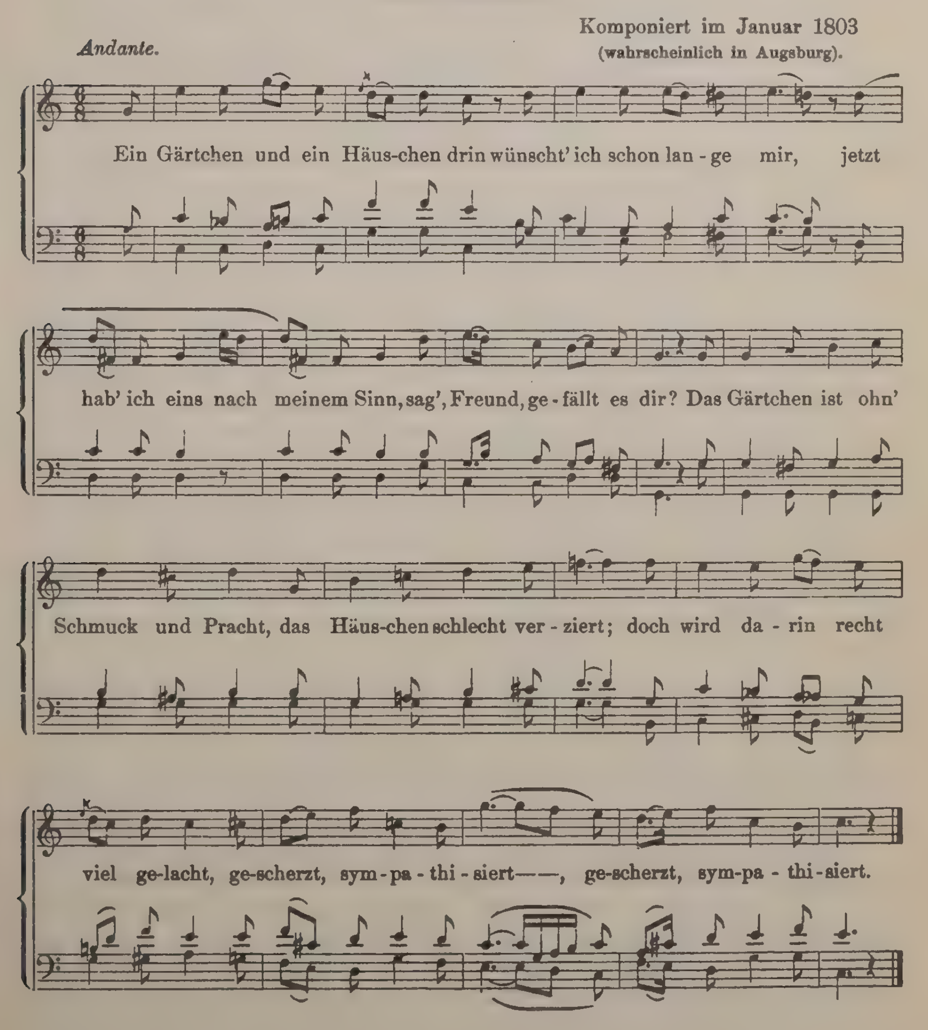
4. Wenn mein Leben sinkt, sich dichte
Schatten um die Kerzen drängen,
Schweb' ich mit dem letzten Lichte
Meines Herzens um den Freund.

5. Und es gläns' ihm zarter Segen
Aus des Daseins kleinstem Reiche,
Noch ein Kusshauch ihm entgegen,
Wenn die Lippe nicht mehr spricht.

Ein Gärtchen und ein Häuschen drin.

Dreistimmiger Gesang für Canto, Tenore, Basso.

Dichter unbekannt.



VERZEICHNIS
der
in allen Kulturländern im Jahre 1902 erschienenen
Bücher und Schriften über Musik.[1])

Mit Einschluß der Neuauflagen und Übersetzungen.

Von

Rudolf Schwartz.

*Die mit einem * versehenen Werke wurden von der Musikbibliothek Peters erworben.*

Lexika und Verzeichnisse.

Real **Academia** de amadores de musica. Commemoração do centesimo concerto. 1884 a 1902. Lisboa.

[Enthält u. a. die ausführlichen Konzertprogramme und Notizen über die mitwirkenden Künstler.]

Amory's Muziek-Woordenboekje, bevattende de verklaring en de noodige aanduidingen voor de juiste uitspraak der meest gebruikelijke kunsttermen op muzikaal gebied.... Utrecht, J. A. H. Wagenaar. — f. 0,40.

Baker, Th. A biographical dictionary of musicians. London (1901),[2]) Ch. Woolhouse. — 8°. 653 p. 20 s.

[Vergl. Jahrgang VII dieses Jahrbuches S. 81.]

Boisson, Félix. Dix années d'éphémérides musicales. Recueil unique de dix faits musicaux importants pour chaque jour de l'année. Préface de Ch. Dubosq. Paris, Fischbacher. — 12°. 318 p. fr. 3,50.

Breitkopf & Härtel.* Musikverlags-Bericht 1902. Nach Gruppen geordnet. Leipzig, Breitkopf & Härtel. — 8°. 26 S.

British Museum.* Catalogue of Music. Accessions. Part XII. By order of the trustees. London, Printed by William Clowes and Sons. — 4°. 585 p.

Bühnen-Spielplan, Deutscher, s. Periodische Schriften.

Cäcilienvereins-Katalog. Neue Folge. s. Vereins-Katalog.

Catalogue* de la collection iconographique du musée instrumental du Conservatoire royal de Bruxelles. Gand, [1901] Ad. Hoste. — kl. 8°. 39 p. fr. 0,50.

Challier, Ernst.* Grosser Männergesang-Katalog. 2. Nachtrag. Giessen, E. Challier. — gr. 4°. S. 651—724. ℳ 4.

Challier, Ernst.* Grosser Lieder-Katalog. Neunter Nachtrag. Ebenda. — 4°. S. 1678 bis 1803. ℳ 6,70.

Chansons des concerts de Paris. Paris, libr. Pascal. — Fol. 2 p.! avec grav. en coul. 25 cent.

Les vraies **Chansons** parisiennes. Nouvelle revue des concerts et cabarets de Montmartre. Paris, Hayard. — Fol. p. 2!

The **Chicago Orchestra.** Eleventh Season 1901—1902.

[Bringt das Repertoire der unter Leitung von Th. Thomas 1901—1902 gespielten Konzerte.]

Eitner, Rob.* Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten der christlichen Zeitrechnung bis zur Mitte des neunzehnten Jahrhunderts. Bd. VI u. VII. Leipzig, Breitkopf & Härtel. — gr. 8°. 480 u. 482 S. Subskr.-Preis je ℳ 10. Einzelpreis je ℳ 12.

---

[1]) Die Kenntnis der in Rußland, Dänemark und Schweden erschienenen Werke verdanke ich der Güte der Herren P. Jurgenson in Moskau, Nic. Findeisen in St. Petersburg, Prof. Dr. A. Hammerich in Kopenhagen und Dr. A. Lindgren in Stockholm. Für eine Reihe von Mitteilungen aus der spanischen Bibliographie bin ich Herrn Prof. Felipe Pedrell in Madrid zu Dank verpflichtet.

[2]) Daß hier mehrfach aus dem Jahre 1901 datierte Werke verzeichnet werden, liegt zum Teil an den verspäteten Anzeigen in den offiziellen Verzeichnissen oder an der tatsächlich zu spät erfolgten Herausgabe.

F. F. Recueil de cantiques anciens et nouveaux, ouvrage dans lequel tous les couplets sont rhythmés d'après la melodie . . . . Tours, [1900!] Mame et fils. — kl. 18°. VII, 325 p.

F. F. Abrégé du receuil . . . . . (Paroles seules). Ebenda [s. a.]. — 16°. 96 p.

Führer durch die Musik-Literatur mit Angabe der Schwierigkeit. Bad Kreuznach, Glock & Sohn. — 8°. Abt. I. Klaviermusik (mit Angabe der Verleger). ℳ 10. Abt. II. Instrumentalmusik (mit Angabe der Verleger). ℳ 25.

[Daraus erschienen auch Einzel-Ausgaben (ohne Angabe der Verleger) zum Preise von ℳ 0,10 bis ℳ 1.]

Galli, Amintore. Piccolo lessico del musicista, ossia dizionario dei termini tecnici della musica, di biografie di musicisti celebri, della diverse forme di composizione &. Nuova ediz. riv. ed ampliata. Milano, G. Ricordi. — 4°. 497 p. e 1 tav. L. 4.

General-Katalog sämtlicher Zither-Musikalien. (Münchener u. Wiener Stimmung.) Ausg. A. m. Verleger-Angabe (f. Musikalien-Händler). Cöln, H. Vries. — hoch 4°. VIII, 232 u. Verlegerliste. 2 S. ℳ 8. Ausg. B, ohne Verleger-Angabe (f. Zitherspieler). VIII, 232 S. ℳ 3.

Göhler, Albert.* Verzeichnis der in den Frankfurter und Leipziger Messkatalogen der Jahre 1564 bis 1759 angezeigten Musikalien. Angefertigt u. mit Vorschlägen zur Förderg. der musikal. Bücherbeschreibg. begleitet. Leipzig, C. F. Kahnt Nachf. in Komm. — gr. 8°. 20, 64, 96 u. 34 S. ℳ 8.

Halm, A.* Katalog über die Musik-Codices des 16. und 17. Jahrh. auf der Königl. Landes-Bibliothek in Stuttgart. Beilage zu den Monatsheften f. Musikgeschichte 1902. Langensalza, Druck v. H. Beyer & Söhne.

[Es erschienen bis Januar 1903 Bogen 1—3.]

Hartwig, Geo. Theater-Memorial der vereinigten Stadttheater zu Frankfurt am Main 1902. Frankfurt a. M., C. Elsiepen. — gr. 8°. 142 S. mit Bildn. u. 2 Plänen. ℳ 3.

[Hofmeister, Fr.]* Monatsbericht, musikalisch-literarischer, über neue Musikalien, musikalische Schriften und Abbildungen für das Jahr 1902. 74. Jahrgang. Leipzig, Fr. Hofmeister. — 8°. 692 S. ℳ 20.

[Hofmeister, Fr.]* Verzeichniss der im Jahre 1901 erschienenen Musikalien, auch musikalischen Schriften und Abbildungen mit Anzeige der Verleger und Preise. Fünfzigster Jahrgang oder Achter Reihe vierter Jahrgang. Leipzig, Fr. Hofmeister. — hoch 4°. IV, 240 u. 72 S. ℳ 22.

Jahre, Einhundert, Musikgeschichte 1800 bis 1900. Berlin, Schuster & Loeffler. — gr. 8°. 103 S. ℳ 1.

Militär-Musiker-Adressbuch* für das Deutsche Reich. Hrsg. v. Arthur Parrhysius. Berlin, A. Parrhysius. — gr. 8°. 516 S. ℳ 5.

Metropolitan Museum of Art. Handbook No. 13. Catalogue of the Crosby Brown Collection of musical instruments of all nations, prepared under the direction, and issued with the authorization of the donor. I. Europe. New York, Metropolitan Museum of Art. — gr. 8°. XXXV, 302 p.

Modéi. Principaux couplets et rondeaux chantés, à l'Eldorado de Niort, dans „Tout l'monde dehors!", revue locale et générale d'actualités en un acte, de Modéi. Musique arrangée et composée par M. Deliège. Niort, impr. Clouzot. — 16°. 48 p.

Il Mondo musicale s. Periodische Schriften.

Musatti, Ces.* I drammi musicali di Goldoni s. Biographien und Monographien unter Goldoni.

La Musique de chambre (Années 1900-1901) Reproduction des programmes. [Paris.] Pleyel, Wolff, Lyon et Cie.

Programmes and list of membres and officers of the „Tonkünstler Society". New York, Printed for the Society.

Riemann, Hugo. Dictionnaire de Musique. Traduit de l'Allemand revu et augmenté par Georges Humbert. Paris, Perrin et Cie. — 8°. 950 p. 20 fr.

Riemann, Hugo. Musik-Lexikon. [5. Aufl.] Vervollständigt durch Einverleibung russ. Componisten und Musiker. Ins Russische übersetzt von B. Jurgenson. Redigirt von J. Engel. Lieferung 3—9. Moskau, P. Jurgenson. Je 40 Kop.

Robert, Gustave. La Musique à Paris (1898—1900) s. unter Biographien und Monographien in Sammlungen.

Rosenkranz, A. Manual of the orchestral literature of all countries. London, Novello & Co. — kl. 8°. 203 p. 2 s. 6 d.

[Dasselbe erschien auch in deutscher und französischer Sprache zum Preise von ℳ 2,50 resp. fr. 3.]

Rossberg, Gustav. Verzeichnis sämtlicher Königl. Preuss. Armeemärsche und der von Sr. Maj. Kaiser Wilhelm II. besonders verliehenen Märsche u. s. w. Neue vervollständigte Ausgabe. Leipzig, Breitkopf & Härtel. ℳ 0,50.

Rückblick,* statistischer, auf die Königl. Theater zu Berlin, Hannover, Kassel und Wiesbaden für das Jahr 1901. Berlin, E. S. Mittler & Sohn. — Lex. 8°. 41 S. ℳ 1,25.

Silège, Henri.* Bibliographie Wagnérienne française. Donnant la nomenclature de tous les livres français intéressant directement le Wagnérisme parus en France et à l'Étranger depuis 1851 jusqu'à 1902. Paris, Fischbacher. — gr. 8°. 36 p. 1 fr.

Stratton, St. S. and **James Duff Brown.** British Musical Biography s. unter Biographien u. Monographien in Sammlungen.

Tischer, G., u. K. Burchard.* Musikalienkatalog der Hauptkirche zu Sorau N. L. Beilage zu den Monatsheften für Musikgeschichte 1902. — 8°. 24 S.

Tottmann, Alb. Führer durch den Violin-Unterricht. Ein kritisch, progressiv geordnetes Verzeichnis der instruktiven, sowie der Solo- u. Ensemble-Werke für Violine. Nebst einem kurz gefassten Repertorium der Bratschenlitteratur und einem bibliographischen Anhange. 3. Aufl. Leipzig, J. Schuberth & Co. — 12°. XVI, 407 S. ℳ 4.

Vereins-Katalog.* Die von dem Referenten-Kollegium des „Allgemeinen Caecilien-Vereins" in den „Vereins-Katalog" aufgenommenen kirchenmusikalischen oder auf Kirchenmusik bezüglichen Werke enth. Eine selbständige Beilage zum Vereinsorgan „Fliegende Blätter für katholische Kirchen-Musik". Neue Folge. No. 2501—2963. Regensburg, Pustet. — Lex. 8°.

[Mit 2501 beginnt der 3. Band in fortlaufender Numerierung.]

Verzeichniss der im Jahre 1901 erschienenen Musikalien etc. siehe Hofmeister.

Verzeichnis hervorragender und bekannter Tonsetzer, die noch leben oder noch nicht 30 Jahre tot sind, sowie derjenigen Komponisten, deren Werke bezügl. des Aufführungsrechtes vom 1. Januar 1902 ab frei sind, sei dies auf Grund ihrer dahin getroffenen Bestimmungen oder ihres bereits vor dem 1. Januar 1872 eingetretenen Todes. Berlin, A. Parrhysius. — 12°. 31 S. ℳ 0,50.

Viola, Orazio.* Bibliografia belliniana, con un saggio bibliografico delle più antiche edizioni dei libretti musicati da Vincenzo Bellini. [Dal volume: Omaggio a Bellini.] Catania, tip. G. Russo. — 8°. p. 64.

Wit, Paul de.* Geigenzettel alter Meister s. vorigen Jahrgang.

Wotquenne, Alfred.* Catalogue de la bibliothèque du conservatoire royal de musique de Bruxelles. 2me volume. Bruxelles, imprim. Coosemans Frères & Sœurs. — gr. 8°. 603 p. avec reproductions de titres, de gravures, de reliures etc.

Periodische Schriften.

An dieser Stelle werden nur die jährlich erscheinenden Publikationen, die neuen, sowie die bisher noch nicht erwähnten Zeitschriften aufgeführt. Für alle übrigen vergleiche man die Jahrgänge II, S. 62 ff., III, S. 77 ff., IV, S. 80 ff., V, S. 77 ff., VI, S. 79 ff., VII, S. 83 ff., VIII, S. 79 ff.

Accademia di canto corale Stefano Tempia, 1876—1901. Torino (1901) tip. Roux e Viarengo. — 8°. 59 p.

[Berichtet über die ersten 25 Jahre des Bestehens dieser Akademie.]

Almanach des Spectacles siehe Soubies, Albert.

Annuaire de l'Association des artistes musiciens pour 1902 (59e année). Paris, imprim. Chaix; 11 rue Bergère. — 8°. 139 p.

Annuaire* du Conservatoire royal de musique de Bruxelles. 25e année, 1901. Gand, Ad. Hoste; Bruxelles, E. Ramlot. — kl. 8°. 202 p. portr. fr. 2.

Annuaire spécial des musiques et fanfares militaires s. Rousson, J.

L'**Arte**: arte pura, arte applicata, letteratura, musica, drammatica. Anno I, [No. 1, 22 dicembre 1901] Direttore: Angelo Cantara. Torino, tip. G. Sacerdote. — Fol. Jährl. L. 6. Einzelne Nummer L. 0,10.

Bollettino dell' associazione nazionale fra i maestri di musica in Bologna. Anno I, [No. 1, dicembre 1901]. Bologna, tip. Zamorani e Albertazzi. — 4°. Jährl. L. 2.

Bouland, D. V. Almanach-recueil (17e) de chansons chrétiennes et cantiques actuels pour tous, musiciens, chantres, etc. Bruxelles, Desclée, De Brouwer et Cie. — 12°. 64 p. fr. 0,60.

Bühnen-Spielplan, Deutscher. Theater-Programm-Austausch. September 1900 bis August 1901. Register. Leipzig, [1901]. Breitkopf & Härtel. — 8°. 122 S. ℳ 2. Desgleichen: September 1901 bis August 1902. Ebenda. — 8°. 140 S. ℳ 2.

Bühnen-Spielplan, Deutscher. Theater-Programm-Austausch. 1901/1902. Leipzig, Breitkopf & Härtel. — 8°. 858 S. (12 Nummern.) ℳ 12.

Bulletin de la Société de l'histoire du théâtre, revue trimestrielle. Ire année. (No. 1, Janvier 1902.) Paris, impr. Maretheux, Charles Schmid, édit., 51, rue des Ecoles. — 8°. Jährlich 20 fr. Einzelne Nummer 6 fr.

Cäcilienvereinsorgan.* 37. Jahrgang der von Franz X. Witt begründeten Monatsschrift Fliegende Blätter für katholische Kirchenmusik. Hrsg.: Fr. X. Haberl. 1902. 12 Nummern. Regensburg, Pustet. — Lex. 8°. ℳ 2.

Calendrier liturgique selon le rit romain, à l'usage des fideles du diocèse de Toulouse pour . . . 1902. Toulouse, imp. et libr. Privat. — 32°. 46 p. 20 c.

Petit **Calendrier** liturgique pour . . . 1902. Publié avec l'autorisation de Mgr. Williez, évêque d'Arras, Boulogne et Saint-Omer. Arras, imp. et libr. Laroche. — 32°. 64 p.

Cannes artiste, revue musicale, artistique, litteraire et mondaine, paraissant le dimanche. Ie année. (No. 1. 9. nov. 1902.) Cannes, impr. Cruvès. — 4°. Jährl. 12 fr. Einzelne Nummer 30 c.

La **Chanson de France.** Organe officiel de la ligue contre la littérature & la chanson fin de siècle. Paraissant les 5 et 20 de chaque mois. Fondée en 1902. Rédacteur en chef: P. des Orchidèes. Direction-Administration: 5, rue des Michottes, à Nancy. — Fol. Jährlich 20 fr.

Le gai **Chanteur.** Almanach chantant pour l'année de grâce 1902. (38e année); — pour l'année de grâce 1903. (39e année.) Montbéliard, Barbier. — 8°. Non paginés.

Il **Concerto**: rivista illustrata, teatrale. Anno I. (No. 1. 20 febbraio 1902.) Napoli, tip. Tramontano. 4°. Jährlich L. 8.

La **Critique** indépendante (théâtre, litterature, musique, arts), paraissant le 25 de chaque mois. Ie année. (No. 1. Octobre 1901.) Poitiers, impr. Blais et Roy. Paris, 7, rue, de l'Estrapade. — 8°. Jährlich 14 fr.

Directory, musical. Annual and almanack, for 1902. London, Rudall, Carte & Co. 3 s. 6 d.

Directory, Reeves' musical- of Great Britain and Ireland for 1902—1903. London, W. Reeves. — 8°. 3 s. 6 d.

Eitz, Carl. Das Tonwort. Blätter für die Hebung der musikalischen Allgemeinbildung des Volkes.

[Erscheinen in zwangloser Folge und sind von dem Herausgeber C. Eitz in Eisleben zu beziehen.]

La **Gazetta** dell'Arte: periodico settimanale dei teatri. Anno I. (No. 1, 5 febbraio 1902.) Direttore Pietro Ottolini. Milano, senza tipografia. — 4°. Jährlich L. 6. Einzelne Nummer L. 0,10.

Harmonie-Kalender s. das folgende Citat.

Haus- und Familien-Almanach, Musikalischer. 1903. Harmonie-Kalender. III. Jahrgang. [Ausgestanzt in Form eines Pianinos.] Berlin, Harmonie. — quer 8°. unpaginirt mit vielen Abbildungen, Facsim. und einer Notenbeilage. ℳ 1.

Jahrbuch,* Kirchenmusikalisches —. 1902. 17. Jahrg. Herausg. von *Franz Xav. Haberl.* 27. Jahrg. des früheren Cäcilienkalenders. Regensburg, Pustet. — 8°. 240 S. Mit einer Beilage von IV S. Text und 32 S. Musik (VII Motecta a Luca Marentio No. 15—21). ℳ 3.

Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1901. 8. Jahrgang. Herausgegeben von Rudolf Schwartz. Leipzig, C. F. Peters, — Lex. 8°. 118 S. ℳ 3.

Der **Kunst-Courier.** Populäre Wochenschrift für Musik, Theater und die bildende Kunst. Red.: Dr. Richter. 1 Jahrg. Febr. 1902 bis Jan. 1903. Südende-Berlin, M. Thiele. (Nur direct.) — Fol. Jährlich ℳ 12. Einzelne Nummer ℳ 0,25.

Magazin, musikalisches. Abhandlungen über Musik und ihre Geschichte, über Musiker und ihre Werke. Herausg. von Ernst Rabich. Langensalza, H. Beyer & Söhne. — gr. 8°. Heft 4. *Zenger, M.* Franz Schuberts Wirken und Erdenwallen. 43 S. ℳ 0,60. Heft. 5. *Krause, Emil.* Kurzgefasste Darstellung der Passion, des Oratoriums und modernen Konzertwerkes für Chor, Soli und Orchester. V, 78 S. ℳ 1. Heft 6. *Nagel, Wilib.* Goethe und Beethoven. Vortrag. 25 S. ℳ 0,40.

Les **Maîtres Organistes,** publication mensuelle de musique d'orgue. Ire année. (No. 1, Janvier 1902.) Paris, impr. Minot; 48 rue Saint-Placide. — 8°. Abonnement mensuel: 3 fr. 50. Einz. Nummer 75 cent.

Martin, Jules. Nos artistes. Annuaire des théâtres et concerts. (1901—1902.) Portraits et Biographies, suivis d'une notice sur les droits d'auteur, la censure, les associations artistiques, les principaux théâtres, etc. Paris, (1901) Ollendorff. — 16°. LXIII—XIV, 410 p. fr. 3,50.

Mayer, F. A. Deutsche Thalia s. Thalia, deutsche.

Memoria del Conservatorio de Musica de Buenos Aires. 1901. Buenos Aires, Imprenta de La Nacion.

Il **Mondo Musicale.** Catalogo sociale. Periodico semestrale. Compilato dal M. C. Graziani-Walter. Anno I. [No. 1. Gennaio.] Direzione ed Amministrazione: Firenze, 10, Via dei Conti. — 8°. Gratis.

Le **Mouvement** esthétique (éducation d'art, décentralisation d'art) Ire année. [Erscheint vierteljährlich. No. 1. 15. Dezember 1901.] Saint-Germain-en-Laye, imp. Doizelet. — 8°. Jährlich 2 fr. Einz. Nummer 15 c.

Musica. Publication mensuelle. 1re année. (No. 1. Octobre 1902.) Paris, P. Lafitte et Ce. — gr. 4° avec grav., portraits, musique et couverture. Jährlich 18 fr.

Musica e Musicisti: rivista illustrata bimestrale. Anno I. (N. 1. 15 gennaio 1902). Milano, G. Ricordi e C. — 16°. Jährl. L. 1,50!

[Die Zeitschrift erscheint in dieser Form nicht mehr, sie ist seit Januar 1903 mit der Gazetta musicale di Milano vereinigt worden unter dem Titel: *Musica e Musicisti — Gazetta musicale di Milano* und erscheint monatlich, reich illustriert u. mit Notenbeil. Jährlich 9 fr.]

Music-Hall-Revue, organe des auteurs, compositeurs, éditeurs et artistes, concerts et cirques, paraissant le 5 et le 20 de chaque mois. Ire année. (No. 1. 5 janvier 1902.) Nice, impr. Cagnoli et Giletta; 14, rue du Congrès. Jährlich 10 fr. Einzelne Nummer 20 c.

Damernas **Musikblad** (Musikblatt für Damen) [schwed. Text]. Redigiert v. Ellen Sandels. Stockholm. Erscheint in halbmonatlichen Heften mit Illustr. u. Musikbeil. Jährl. Kr 6.

Musiker-Kalender*, Allgemeiner Deutscher, für 1903. 1. 2. Theil. 25. Jahrg. Berlin, Raabe & Plothow. — kl. 8°. ℳ 2.

Musiker-Kalender,* Max Hesse's Deutscher, für das Jahr 1903. 18. Jahrg. Leipzig, Max Hesse. — kl. 8°. Ausg. in 1 Bande ℳ 1,50. Ausg. in 2 Teilen ℳ 1,50.

Nordisk **Musikrevue.** [Norweg. u. schwed. Text.] Redigiert v. Iver Holter. Christiania. Erscheint in monatlichen Heften mit Portraits und Notenbeilagen. Jährlich Kr. 4.

La **Musique sacrée,** revue mensuelle de plain-chant et de musique religieuse. Ie année. (No. 1. Janvier 1902.) Toulouse, impr. Trinchant; maîtrise Saint-Etienne, impasse de la Préfecture, et 9, rue Duranti. — gr. 8°. Jährlich 4 fr.

Der **Musikschüler.** Kleine Monatsblätter zur Belehrung und Vorbereitung für den Musikerberuf. (No. 1. Nov. 1902.) Hannover, L. Oertel. Beilage zum Ratgeber für Musikdirigenten, s. diesen.

Musik-Theater und Literatur-Zeitung, Deutsche. Organ der Neuen musikalisch-literarischen Gesellschaft. Chef-Redacteur Gustav Kühle. Herausgegeben von der Neuen musikalisch-literarischen Verlags-Gesellschaft in Leipzig. Jahrgang 1. (No. 1. 1. Oktober 1902.) Jährlich ℳ 6.

Musiker-Verbands-Kalender, Allgemeiner deutscher, für das Jahr 1903, herausgeg. von dem Präsidium des Allgemeinen deutschen Musiker-Verbandes. 1. 2. Theil. 15. Jahrgang. Berlin, Chausseestr. 123. ℳ 0,70.

Neujahrsblatt, XC.* der allgemeinen Musikgesellschaft in Zürich auf das Jahr 1902. Steiner, A.: Rich. Wagner in Zürich. II. Teil (1852—1855). Zürich, Gebr. Hug & Co. in Komm. — 4°. 36 S. 6 Beilagen und 1 Bildnis. ℳ 3.

Neujahrsblatt,* herausgegeben von der Stadtbibliothek Zürich auf das Jahr 1902. No. 258. Vetter, Theodor: Johann Jakob Heidegger, ein Mitarbeiter G. F. Händels. Zürich, Fäsi & Beer in Komm. — gr. 8°. 29 S. mit 1 Bildnis. ℳ 3.

‚Programmet', illustr. Revue über Kopenhagener Konzerte und Theater, herausg. vom Journalisten-Verein in Kopenhagen.

La Psallette de Clichy (religion, morale, chant grégorien etc.) 1re année. (No. 1. Août 1902.) Clichy, 128 boulevard National. Jede Nummer 10 c.

Ratgeber für Musikdirigenten. Wissenswerte Mitteilungen und Abhandlungen aus der Praxis und für die Praxis des Civil- und Militär-Musikdirigenten, nebst Novitätenliste und Anzeigen. Hannover, L. Oertel.

[Erscheint monatlich 1 mal und wird gratis und franko an alle Musikdirigenten versandt. Dazu als Beilage: Der Musikschüler s. diesen.]

Rousson, J., Annuaire spécial des musiques et fanfares militaires, chefs de musique, sous-chefs de musique, chefs de fanfare. Privas, imp. centrale de l'Ardèche. — 8°. 55 p.

Rundschau, gregorianische. Monatsschrift für Kirchenmusik und Liturgie. Herausg: Joh. Weiss. Schriftleiter: Joh. Weiss und P. Mich. Horn. Benedictiner. 1. Jahrgang. 12 Nummern. Graz, „Styria". — gr. 8°. ℳ 2,50.

Sangiorgi: rivista teatrale quindicinale. Anno I. (No. 1. 28 ottobre 1901.) Catania, tip. L. Rizzo. — 4°. L. 5 jährlich.

Schneider, R. L.* Bericht der Dresdener Musik-Schule über das XI. und XII. Schuljahr 1900—1902. Hierzu als Beilage: Ueber die Grundlagen unseres harmonischen Empfindens von Richard von Wistinghausen. Dresden, Selbstverlag des Herausgebers (Neumarkt 2). — 8°. 67 S.

Soubies, Albert. Almanach des spectacles, continuant l'ancien Almanach des spectacles. (1752 à 1815.) Paris, Flammarion. — 32°. 156 p. et eau-forte. fr. 5.

Stoullig, Edmond. Les Annales du théâtre et de la musique. Avec une préface par Paul Hervieu. (27e année. 1901.) Paris, Ollendorff. — 18°. XVIII, 539 p. 3 fr. 50.

Tage-Buch der Königl. sächsischen Hoftheater vom Jahre 1901. Schauspielfreunden gewidmet von den Theaterdienern Frdr. Gabriel u. L. Knechtel. 85. Jahrg. Dresden, H. Burdach. — E. Weise in Komm. — 8°. 91 S. ℳ 2.

Le **Tambourin**, organe officieux des groupements professionnels de musiciens (syndicats et associations), périodique, mensuel, de vulgarisation musicale. Ire année. (No. 1. 1er mars 1902.) Lyon, imp. Legendre et Ce. — gr. 4°.

Thalia, deutsche. Jahrbuch für das gesammte Bühnenwesen. Herausgegeben von F. Arnold Mayer. I. Band. Wien, W. Braumüller. — gr. 8°. XI, 553 S. ℳ 12.

Theater-Almanach, neuer, 1902. Theatergeschichtliches Jahr- und Adressen-Buch. (Begründet 1889.) Herausgegeben von der Genossenschaft deutscher Bühnen-Angehöriger. 13. Jahrg. Berlin, F. A. Günther & Sohn in Komm. — gr. 8°. XVI, 739 S. mit 9 Bildnissen. ℳ 6.

Theater-Almanach, Wiener, 1902. Herausgegeben von Ant. Rimrich. 4. Jahrgang. Wien, C. Konegen. — gr. 8°. X, 443 und 15 S. mit Abbildungen und Plänen. ℳ 2,50.

La Vie musicale, annales de la musique et du théâtre; journal hebdomadaire, Ire année. (No. 1. 19 Octobre 1902.) Noisy-le-Sec (Seine), imprim Debarle. Paris, 152, rue Montmartre. — gr. 4°, illustr. Jährlich 24 fr. Luxus-Ausgabe, 50 fr.

Geschichte der Musik.
(Allgemeine und Besondere.)

Albert, Maurice. Les théâtres des Boulevards. (1789-1848.) Paris, Société française d'imprimerie et de librairie. — 18°. 385 p. fr. 3,50.

Altmann, W.* Chronik des Berliner philharmonischen Orchesters (1882 bis 1901). Zugleich ein Beitrag zur Beurteilung Hans v. Bülows. [Rev. u. etwas erweit. Abdr. aus „Die Musik".] Berlin, Schuster & Loeffler. — 4°. 36 S. mit 13 Tafeln und 1 Facsimile. ℳ 0,60.

Andraud, P. La vie et l'œuvre du troubadour Raimon de Miraval. Etude sur la littérature et la société meridionales à la veille de la guerre des Albigeois (thèse). Paris, libr. Bouillon. — 8°. VI, 278 p. fr. 6.

d'Arienzo, Nicola. Die Entstehung der komischen Oper. Uebers. v. Ferd. Lugscheider. [Musikalische Studien X.] Leipzig, H. Seemann Nachf. — gr. 8°. 157 S. ℳ 5.

B. L. C. Muziekgeschiedenis. Overzicht naar *Hugo Riemann*. Oud-heid—Middeneeuwen—Nieuwe tijd. Nijmegen, H. C. Dupont. f. 0,40.

Baragiola, A. Il canto popolare tedesco. Bari, G. Laterza e Figli. — 16°. L. 1. [Piccola Biblioteca di Cultura moderna.]

Batka, Richard.* Die moderne Oper. [Sonderabdruck aus dem 53. Jahresbericht (1901) der Lese- u. Redehalle der deutschen Studenten in Prag.] Prag, Verlag der Lese- und Redehalle. — 8°. 16 S. ℳ 1,20. [Nur direkt!]

Bernardin, N. M.* La Comédie italienne en France et les Théâtres de la foire et du boulevard (1570—1791). Mesnil (Eure), impr. Firmin-Didot. Paris, éditions de la Revue bleue. — 18°. 241 p. avec grav. fr. 2,50. [Bibliothèque théâtrale illustrée.]

Bernheim, Adrien. Trente ans de théâtre. Préface de M. Henry Roujon. Paris, Fasquelle. — 18°. XII, 320 p. fr. 3,50.
[Betrifft die vier subventionierten Pariser Theater: Opéra, Comédie-française, Opéra comique und Odeon.]

Böhm, O. Die Volkshymnen aller Staaten des deutschen Reiches. Beiträge zu einer Geschichte über ihre Entstehung und Verbreitung. Programm. Wismar (1901). — 8°. 81 S.

Bourdon, Georges. Les théâtres anglais. Paris, Fasquelle. — 18°. fr. 3,50.

Brendel, Franz. Geschichte der Musik in Italien, Deutschland und Frankreich. Von den ersten christlichen Zeiten bis auf die Gegenwart. 25 Vorlesungen. Durchgesehen und ergänzt von Rob. Hövker. Leipzig, Bibliogr. Anstalt A. Schumann. — gr. 8°. XXIV, 662 S. ℳ 10.

Cabrol, (F.) et H. Leclercq. Monumenta Ecclesiæ liturgica. Volumen primum: Reliquiæ liturgicæ vetustissimæ. Sectio prima: Ab ævo apostolico ad pacem Ecclesiæ. Mesnil (Eure), impr. Firmin-Didot et Cie. Paris, librairie de la même maison. 1900—1902. — gr. 4°. CCXV, 271 u. 204 p. 75 fr.
[Das ganze Werk, eine neue Publikation der P. P. Bénédictins de Solesmes, wird gegen 15 Bände (gleicher Preis) umfassen.]

Cahuet, Albéric. La liberté du théâtre en France et à l'Étranger. Histoire anecdotique et documentaire du théâtre dans ses rapports avec les pouvoirs publics, depuis les origines jusqu'à nos jours, suivie d'une Étude de la censure dramatique. Paris, Dujarric & Cie. — 8°. fr. 5.

Cametti, Alberto.* Critiche e satire teatrali romane del settecento. Due stagioni musicali al teatro Argentina (1761—64). Torino, Fratelli Bocca. [Aus: Rivista Musicale Italiana, vol IX fasc. 1°, 1902.] — 8°. 35 p.

Carreras y Bulbena, J. R. Carlos d'Austria y Elisabeth de Brunswick Wolfenbüttel à Barcelona y Girona. (Catalonischer Text mit deutscher Uebersetzung.) Barcelona, Tip. „L'Avenç". — 8°. 587 p. Pes. 12.
[cf. Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft. Bd. IV. S. 216.]

Chilesotti, Oscar.* Note circa alcuni liutisti italiani della prima metà del Cinquecento. [Estr. dalla Rivista Musicale Italiana IX fasc. 1 u. 2.] Torino, Fratelli Bocca.

Christ, W. Grundfragen der melischen Metrik der Griechen. [Aus: „Abhandlungen der bayer. Akademie der Wissenschaften".] München, G. Franz' Verlag in Komm. — gr. 4°. S. 211—324. ℳ 4.

Closson, E.* L'instrument de musique comme document ethnographique. Extrait du *Guide musical.* Bruxelles, Lombaerts. — 8°. 37 p.

Crowest, F. J. Story of Music. [Lib. of useful stories.] London, Newnes. — 12°. 204 p. 1 s.

[Dasselbe Werk kündigte die Firma Appleton in New York für 35 c. an.]

Cummings, W. H.* God save the king. The origin and history of the music and words of the national anthem. London, Novello. — 8°. 132 p. 3 s. 6 d.

Daux, Camille. L'Histoire dans l'hymnographie. Recherches historiques à travers quelques hymnes des Xe—XIe siècles. Paris, Sueur-Charruey. — 8°. 27 p. [Extrait de la Science et catholique.]

Dawson, W. F. Christmas: its origin and associations, together with its historical events and festive celebrations during 19 centuries. London, Stock. — Roy. 8°. 382 p. 10 s. 6 d.

Dechevrens, A.* Les vraies mélodies grégoriennes. Vespéral des dimanches et fêtes de l'année, extrait de l'antiphonaire du b. Hartker (X siècle). Paris, G. Beauchesne. — 4°. Subsk.-Pr. fr. 25.

Dickinson, E. Music in the history of the western church; with an introduction on religious music among primitive and ancient peoples. New York, Scribner. — 8°. 5 + 426 p. $ 2,50.

[Dasselbe Werk kündigte die Londoner Firma Smith, Elder & Co. für 12 s. 60 an.]

Dietz, Phil.* Die Restauration des evangelischen Kirchenliedes. Eine Zusammenstellung der hauptsächlichsten literarischen Erscheinungen auf hymnologischem Gebiete, namentlich dem Gebiete der Gesangbuchslitteratur (!) seit dem Wiedererwachen des evangel. Glaubenslebens in Deutschland. Marburg (1903), Elwert. — gr. 8°. XII, 806 S. ℳ 10.

Drews, Paul. Zur Entstehungsgeschichte des Kanons in der römischen Messe. [Studien zur Geschichte des Gottesdienstes und des gottesdienstlichen Lebens. I.] Tübingen und Leipzig, J. C. B. Mohr. — 8°. ℳ 1.

Duchesne, L. Origines du culte chrétien. Etude sur la liturgie latine avant Charlemagne. 3e édition revue et augm. Paris, A. Fontemoing. — 8°. VIII, 560 p. fr. 10.

Duyse, F. van. Het oude nederlandsche lied. Wereldlijke en geestelijke liederen uit vroegeren tijd. Teksten en melodieën. Livraison 7—14. Anvers, De nederlandsche boekhandel. — Kl. 4. p. 385 à 896.

[Das Werk ist auf ungefähr 35 Lieferungen à fr. 1,90 veranschlagt.]

Estève, J. Les Innovations musicales dans la tragédie grecque à l'époque d'Euripide. Thèse. Nimes, (?).

Expert, Henry. Le Pseautier Huguenot du XVIe siècle. Publié sur un plan nouveau. Paris, Fischbacher. — gr. 4°. 747 p. fr. 150. [imprimé à 125 exemplaires.]

Faustini, Pietro. Memorie storiche ed artistiche sul teatro „La Fenice" in Venezia. (Venezia, Tipogr. Orfanotrofio di A. Pellizzato.)

Ferrari, Giulio. La scenografia: cenni storici dall' evo classico ai nostri giorni. Milano, U. Hoepli. — 16°. XXIV, 326 p. con 16 incisioni, 160 tavole e 5 tricromie. L. 12.

Fischer, Alb. Das deutsche evangelische Kirchenlied des 17. Jahrh. Nach dessen Tode vollendet u. herausg. v. W. Tümpel. (In 30 Heften) 1. Heft. Gütersloh, C. Bertelsmann. — gr. 8°. S. 1—96. ℳ 2.

Fischer, Geo. Musik in Hannover. „Opern u. Concerte im Hoftheater zu Hannover bis 1866." 2. verm. Aufl. Hannover, Hahn. — Lex. 8°. XIII, 288 S. mit Titelbild. ℳ 6.

Foster, Myles Birket. An essay upon the development of the anthem from the time of the reformation to the end of the 19 century. With a complet list of anthems . . . . London (1901), Novello & Co. — 8°. 225 p.

Franz, Adolph. Die Messe im deutschen Mittelalter. Beiträge zur Geschichte der Literatur und des religiösen Volkslebens. Freiburg i. B., Herder. — gr. 8°. XII, 770 S. ℳ 12.

Fray-Fournier, A. Les Fêtes nationales et les Cérémonies civiques dans la Haute-Vienne pendant la Révolution. Limoges, imprim. régionale du Petit Centre. — 8°. 155 p. avec vignettes.

Friedlaender, Max.* Das deutsche Lied im 18. Jahrh. Quellen und Studien. Mit 350 theils gestochenen, theils in den Text gedruckten Musikbeispielen. 2 Bände in 3 Abtheilungen. — gr. 8°. Stuttgart, J. G. Cotta Nachf. I, 1. Musik, LX, 384 S. ℳ 8. — I, 2. Musikbeispiele, VII, 360 S. ℳ 12. — II. Dichtung, III, 632 S. ℳ 12.

Fromageot, Paul. L'Opéra à Versailles, en 1770, pour les fêtes du mariage de Marie-Antoinette. Versailles, impr. Aubert. — 4°. 34 p. avec gravures. [Extrait de la revue mensuelle „Versailles illustré".]

Fuller-Maitland, J. A., s. Maitland.

Galletti, A. Le teorie drammatiche e la tragedia in Italia nel secolo XVIII Parte I (1700—1750). Cremona, [1901] stab. tip. Fezzi. — 8°. VI, 264 p.

Gasperini, G. Dell' arte di interpretare la scrittura della musica vocale del cinquecento: saggio di paleografia musicale. Firenze, B. Seeber. — 8°. 111 p. e 15 tav. L. 3,50.

Gevaert, F. A. et **J. C. Vollgraff.*** Les problèmes musicaux d'Aristote. Appendice. Gand [1903], A. Hoste. — 4°. p. 357—421.
[Mit dieser Lieferung ist das ganze Werk (Preis 20 fr.) abgeschlossen. cf. Jahrbuch VII S. 88 und VIII S. 84.]

Grunsky, K. Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts. 2 Teile. (Sammlung Göschen No. 164 u. 165.) Leipzig, G. J. Göschen. — 12°. 131 u. 111 S. je ℳ 0,80.

Gudopp, E. Dramatische Aufführungen auf Berliner Gymnasien im 17. Jahrhundert. (Schluss.) Programm. Berlin, R. Gaertner. — 4°. 22 S. ℳ 1. [cf. Jahrgang VII, S. 89.]

Guesnon, A. Nouvelles recherches biographiques sur les trouvères artésiens. Paris, libr. Bouillon. — 8°. 43 p.

Haberl, Franc. Sav. Storia e pregio dei libri corali ufficiali. Roma e Ratisbona, Pustet. — gr. 8°. 70 S. ℳ 0,80.

Hampe, Th. Die fahrenden Leute in der deutschen Vergangenheit. Leipzig, E. Diederichs. ℳ 4.

Hauffen, Josef. Bericht der Philharmonischen Gesellschaft zu Laibach über das 200. Vereinsjahr (vom 1. Okt. bis 30. Sept. 1902). Laibach, Verlag der Philharm. Gesellschaft.

Hellouin, Frédéric.* Feuillets d'histoire musicale française. 1re série: J. J. Rousseau et la psychologie à l'orchestre; Charles IX et la musique; Histoire du métronome en France, etc. Paris, (1903) lib. Charles. — 8°. 167 p. fr. 3,50.

Houdard, Georges. L'évolution de l'art musical et l'art grégorien. Paris, Fischbacher. — 12°. 54 p.

Johnston, M. F. Coronation of a king; or the ceremonies, pageants, and chronicles of coronations of all ages. London, Chapman. — 8°. 286 p. 5 s.

Kaldy, J. History of hungarian music. London, W. Reeves. — 8°. 2 s. 6 d.

Katschthaler, G. B. Storia compendiosa della musica ecclesiastica. Versione dal tedesco. Milano, (1903) presso la calcogr. *Musica sacra.* — 16°. 114 p.

Kirchenliederdichter, unsere. Bilder und Bildnisse aus der Geschichte des evangel. Kirchenliedes. 11.—20. Heft. Hamburg, G. Schloessmann. — gr. 8°. je 16 S. mit Abbildungen, je ℳ 0,10.
[Dasselbe.] 1. Band. 3. Aufl. gr. 8°. III, 160 S. mit Abbildungen. 2. Band. III, 160 S. mit Abbildungen. Ebenda. Je ℳ 1,50.

Krause, Emil. Vokalmusik — Kunstgesang. Historisches u. Paedagogisches. Vollständ. umgearb. und erweiterte Aufl. des „Einstimmigen Liedes am Klavier". Hamburg, C. Boysen. — gr. 8°. VII, 95 S. ℳ 1,50.

Krause, Emil. Kurzgefasste Darstellung der Passion etc. s. unter Biographien und Monographien in Sammlungen.

Kroyer, Th.* Die Anfänge der Chromatik im italienischen Madrigal s. vorigen Jahrgang S. 84.

Jacobs, Ed.* Das *collegium musicum* und die *convivia musica* zu Wernigerode. Ein Beitrag zur Musikgeschichte des Reformationsjahrhunderts. [In: Zeitschrift des Harzvereins für Geschichte und Altertumskunde. XXXV, p. 273—337.]

Jubiläum, hundertjähriges, der St. Petersburger Philharm. Gesellschaft. 1802—1902. (Russ. Text.) St. Petersburg, Verlag der Philharmonischen Gesellschaft. — 8°. 69 S.

Kuhn, Max.* Die Verzierungs-Kunst in der Gesangs-Musik des 16.—17. Jahrhunderts (1535—1650). [Beiheft 7 der Publik. d. internat. Musikgesellschaft.] Leipzig, Breitkopf & Härtel. — gr. 8°. V, 150 S. mit 1 Tafel. ℳ 4.

Kuliabko-Koretzky, M. N. Die Entstehung der Schlüssel und deren gegenseitiger Zusammenhang. (Russ. Text.) St. Petersburg, Gesellschaft „Proswestschnie". — 8°. 22 S. 65 Kop.

Lambertini, Michelangelo. Chansons et Instruments. Renseignements pour l'étude du „Folk-lore" portugais. Lissabon, Lambertini.

Lampadius, Friedrich. Die Kantoren der Thomasschule zu Leipzig s. den nächsten Abschnitt.

Landshoff, Ludwig.* Johann Rudolph Zumsteeg (1760—1802). Ein Beitrag zur Geschichte des Liedes und der Ballade s. Biographien und Monographien.

Langer, Paul. Chronik der Leipziger Singakademie. Leipzig, Verlag der Singakademie. — 128 S.

Lefebvre, Léon. L'Evêque des fous et la Fête des innocents à Lille, du XIVe au XVIe siècle. Lille, impr. Lefebvre-Ducrocq. — 8°. 12 p.

[Extrait du Bulletin de la Société d'études de la province de Cambrai.]

Lindgren, A. Schwedische Musikgeschichte s. Valentin, Karl.

Lohre, Heinr.* Von Percy zum Wunderhorn. Beiträge zur Geschichte der Volksliedforschung in Deutschland. [Aus: „Palaestra" herausg. v. Alois Brandl u. Erich Schmidt. Heft XXII. Berlin, Mayer & Müller. — gr. 8°. XII, 136 S. ℳ 4.

Lozzi, C.* La musica e il melodramma alla corte Medicea. [Estratto dalla Rivista Musicale Italiana, 1902 fasc. 2, pag. 297 bis 338.] Torino, F.lli Bocca.

Macleane, Douglas. Great solemnity of coronation of king and queen of England according to use of Westminster. Liturgical, ceremonial, and historical notes. London, F. E. Robinson. — 8°. p. 256. 12 s. 6 d.

Macran, Henry S.* The harmonics of Aristoxenus. Oxford, Clarendon Press. — 8°. II, 303 p. 10 s. 6 d.

Maitland, J. A. Fuller.* The age of Bach and Handel. [The Oxford history of music. Vol. IV.] Oxford, Clarendon Press. — 8°. XIV, 362 p. 15 s.

Maitland, J. A. F. English Music in the 19th Century. London, Richards. — 8°. 328 p. 5 s.

[In New York bei Dutton, erschien das Buch unter dem Titel: Music in England in the nineteenth century, zum Preise von $ 1,75.]

Maragliano, Alessandro. I teatri di Voghera: cronistoria. Casteggio [1901], tip. Cerri. — 8°. VII, 385 p. L. 4.

Mentzel, E. Das alte Frankfurter Schauspielhaus und seine Vorgeschichte. Frankfurt a. M. Literar. Anstalt. — gr. 8°. IV, 203 S. Mit der Abbildung des alten Schauspielhauses und 20 Portr. ℳ 2.

Merian, H. Geschichte der Musik im 19. Jahrhundert s. vorigen Jahrgang S. 85.

Möhler, A. Geschichte der alten und mittelalterlichen Musik. Leipzig, Göschen. — 16° mit zahlreichen Abbildungen und Musikbeilagen. ℳ 0,80.

Molitor, P. Raphael.* Die Nach-Tridentinische Choral-Reform zu Rom. Ein Beitrag zur Musikgeschichte des XVI. und XVII. Jahrhunderts. Zweiter Band. Die Choral-Reform unter Klemens VIII. und Paul V. Leipzig, F. E. C. Leuckart. — gr. 8°. 283 S. ℳ 6.

Morin, Louis. Le Théâtre à Troyes au XVIIe et au XVIIIe siècle. Paris, [1901]. Impr. nationale. — 8°. 31 p.

Morphy, G.* Les luthistes espagnols du XVIe siècle. (Die spanischen Lautenmeister des 16. Jahrh.) Mit 5 Taf. u. e. Vorwort v. F. A. Gevaert. Französ. Text rev. v. Charles Malherbe. Deutsche Übersetzung v. Hugo Riemann. 2 Bde. Leipzig, Breitkopf & Härtel. — gr. 4°. LIII, 252 S. ℳ 30.

Müller, Alb. Das attische Bühnenwesen. Kurz dargestellt. Gütersloh, C. Bertelsmann. — gr. 8°. VIII, 117 S. mit 21 Abbildungen. ℳ 2.

Müller-Reuter, Theodor.* Fünfzig Jahre Musikleben in Krefeld. Ein Beitrag zur Musikgeschichte des Niederrheins. Festschrift zur Feier des 50jähr. Bestehens der Abonnements-Konzerte in Krefeld. Krefeld, Kramer & Baum. ℳ 1.

Nef, Karl.* Die Collegia musica in der deutschen reformierten Schweiz, vor ihrer Entstehung bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts. Leipzig, Breitkopf & Härtel. — gr. 8°. VIII, 162 S. ℳ 2.

Nef, Karl.* Zur Geschichte der deutschen Instrumentalmusik s. vor. Jahrg. S. 86.

Neisser, Arthur. Servio Tullio. Eine Oper aus dem Jahre 1683 von Agostino Steffani. s. u. Biographien u. Monographien.

Niemann, W.* Ueber die abweichende Bedeutung der Ligaturen s. vor. Jahrg. S. 86.

Nijhoff, Wouter. L'art typographique dans les Pays-Bas. (1500—1540). Reproduction en facsimile des caractères typographiques, des marques d'imprimeurs, des gravures sur bois et autres ornements employés dans les Pays-Bas entre les années MD et MDXL. La Haye (Hollande) Martinus Nijhoff.

[Das Werk erscheint in 15—20 Lieferungen à fl. 7,50.]

Norlind, Tobias. Om språket och musiken några blad ur recitativets äldsta historia sillika med en musikbilage omfattande 17 Notenexempel. I. Bd. von Studier i jämförande musikforskning. Lund, Gleerupska Universitetsbokhandeln. — 8°. VI, 46 S. u. 2. S. Noten. Kr. 1,50.

Olivier, Jean-Jacques.* Les comédiens français dans les cours d'Allemagne au dix-huitième siècle. Deuxième série. La cour royale de Prusse 16 . . —1786. Paris, Société française d'imprimerie et de librairie. — 4°, illustré de treize planches bois, estampes et eaux-fortes. Verschiedene Ausgaben von fr. 20—120.

Ottzenn, Curt.* Telemann als Opern-Komponist. Ein Beitrag zur Geschichte der Hamburger Oper, s. u. Biographien und Monographien.

The Oxford History of Music* s. Maitland, J. A. F., und Parry, C. H. H.

Paléographie musicale des Bénédictins de Solesmes. Livraisons 54 et 55, contenant la suite des études sur „L'accent latin et les maîtres des XVe, XVIe et XVIIe siècles", et la suite de la reproduction phototypique de l'Antiphonaire de Montpellier.

Palmer, Walter Harvey. Two thousand questions & answers on musical history, biography, form, instrumentation and kindred subjects. London, Simpkin, Marshal, Hamilton, Kent & Co. — 4 s. 6 d.

Panum, H., und **Behrend, W.** Illustreret Musikhistorie. Lieferung 30 u. 31. [Dän. Text.] Kopenhagen, Nordischer Verlag.

Parry, C. Hubert, H.* The music of the seventeenth century. [The Oxford History of Music. Vol. III.] Oxford, Clarendon Press. — 8°. VIII, 474 p. 15 s.

Pasquino. Ein Jahr unter der neuen Aera. Ein Beitrag zur Geschichte der Frankfurter Oper. Frankfurt a. M., Schnapper. — gr. 16°. ℳ 0,50.

Patterson, Annie W. Story of Oratorio. *(Music Story Series.)* London, W. Scott. — 8°. 266 p. 3 s. 6 d.

Pauli, Walther. Joh. Friedr. Reichardt, sein Leben und seine Stellung in der Geschichte des deutschen Liedes. [Dissert.] Berlin, Druck v. E. Ebering. — 8°. 27 S.

Pedrell, Felipe. Emporio cientifico é histórico de Organografia musical antigua española. Barcelona, J. Gili. — 12°. 147 p.

Petr, W. Ueber Structur und Tonarten der altgriechischen Musik. (Russ. Text.) Kiew. — 2 Rub.

Pierrard, Louis. Le Violon. Son histoire et son origine s. u. Besondere Musiklehre: Instrumente.

Pommer, Jos.* Volksmusik der deutschen Steiermark. I. 444 Jodler und Juchezer aus Steiermark und dem steirisch-österreichischen Grenzgebiete. (4 Lieferungen.) Wien, Wiener Musik-Verlagshaus. — schmal 8°. IX, 386 und XIV S. ℳ 4.

Pougin, A. La Comédie-Française et la révolution. Scènes, récits et notices. s. nächsten Abschnitt.

Praetorius, Franz.* Die Uebernahme der früh-mittelgriechischen Neumen durch die Juden. Ein Nachwort zu meiner Schrift über die Herkunft der hebr. Accente. Berlin, Reuther & Reichard. — gr. 8°. 22. S ℳ 1,50.

Pratt, W. S. Musical ministries in the church: studies in the history, theory, and administration of sacred music. London, Oliphant. — 8°. 182 p. 3 s. [cf. vorigen Jahrgang S. 112.]

Ritter, Herm. Allgemeine illustrierte Encyklopädie der Musikgeschichte. Leipzig, M. Schmitz. — gr. 8°. 2. Bd. III, 178 S. 3. Bd. III, 187 S. 4. Bd. III, 223 S. 6. Bd. 218 S., je ℳ 4,50.

[Band V erschien noch im Jahre 1901. Das Werk liegt nunmehr vollständig vor.]

Robert, H. Traité de gravure de musique sur planches d'étain et d'autographie ou similigravure, précédé de l'Historique abrégé de l'impression et de la gravure de musique. Paris, imp. Meudic; l'auteur, 67, rue Meslay. — 8°. 82 p. avec fig.

Rotta, Paolo. Il matutino e le laudi secondo il rito ambrosiano: osservazioni storico-liturgiche. Milano tip. del Riformatorio patronato. — 8°. 86 p. L. 1,50.

Rotta, Paolo. Officio funebre ambrosiano con aggiunte sui riti antichi, sulla messa e sepoltura dei defunti: notizie storico-liturgiche. Milano, G. Agnelli. — 16°. 100 p. L. 1,50.

Rotta, Paolo. Le ore canoniche di prima, terza, sesta e nona secondo il rito ambrosiano: osservazioni storico-liturgiche. Milano, tip. del Riformatorio patronato. — 16°. 99 p. L. 2.

Roy, Emile. Etudes sur le théâtre français au XIVe siècle. Le Jour du jugement, mystère français sur le grand schisme, publié pour la première fois, d'après le manuscrit 579 de la bibliothèque de Besançon et les mystères Sainte-Geneviève. Paris, Bouillon. — 8°. VIII, 268 p. et grav.

[Extrait des Mémoires de la Société d'émulation du Doubs. 7e série: t 4 (1899), t 5 (1900), t 6 (1901).]

Ruta, Riccardo. Riassunto storico-scientifico della musica dalla sua origine ad oggi. Napoli (1901), tip. A. e S. Festa. — 8°. 136 p. L. 1,50.

Saint-Saens, C. Essai sur les Lyres et Cithares antiques. Communication faite à l'Académie des Beaux-Arts. Paris, Firmin-Didot.

Schuré, Édouard. Histoire du Drame musical. 3e édition. Paris, Perrin & Cie. — 16°. 3 fr. 50.

Segrè, Alfredo. Il teatro pubblico di Pisa nel seicento e nel settecento. Pisa, tip. F. Mariotti. — 8°. 47 p. e 1 tav.

Sherwood, Cl. Geschichte der Musik und Oper. (Heft 13—15.) [In Schmid, Max: Kunstgeschichte.] Hausschatz des Wissens. [Heft: 268. 270. 274.] Neudamm, J. Neumann. — gr. 8°. S. 465—576. Je ℳ 0,50.

Smeaton, O. The Medici and the Italian Renaissance. London, T. & T. Clark. — 8°. 296 p. 3 s.

Smolensky, St. Ueber die alt-russischen Gesang-Notationen. Historisch-palaeographische Skizze. (Russ. Text.) St. Petersburg, Verlag der Gesellschaft der Liebhaber alter Denkschriften. — 8°. 120 S.

Sommi Picenardi, Gianfrancesco. Un rivale del Goldoni: l'abate [Pietro] Chiari e il suo teatro comico. Milano, stamp. editr. Lombarda di Mondaini. — 8°. 113 p.

Stainer, Sir John.* Early Bodleian Music. Sacred & secular songs together with other MS. Compositions in the Bodleian library, Oxford ranging from about A. D. 1185 to about A. D. 1505. II Volumes. Vol. I Facsimiles. Vol. II Transcriptions. London, Novello and Co. — Fol. XXVIII + 192 und XII + 223 p. Guineas 6.

Streatfeild, R. A. The opera: a history of the development of opera. With full descriptions of all works in the modern repertory. With an introduction by J. A. Fuller-Maitland. New edition, revis. and enlarg. London, John C. Nimmo. — 8°. 372 p. 6 s.

[Dasselbe Werk zeigte Lippincott in Philadelphia für $ 2 an.]

Tannery, Paul. Sur un point d'histoire de la musique grecque. Paris, libr. Leroux. — 8°. 6 p. [Extrait de la Revue archéologique.]

Tischer, G. Die aristotelischen Musikprobleme. [Dissertat.] Berlin. — 8°. 34 S.

Umhöfer, H. Leitfaden der Kirchengeschichte mit Einschluss der Geschichte des Kirchenliedes für höhere Mädchenschulen und verwandte Anstalten. Auf Grund der Bestimmungen vom 31. V. 1894 bearb. Breslau, F. Hirt. — gr. 8°. 144 S. mit 26 Abbildungen. ℳ 1,60.

Untersteiner, Alfredo. A short history of music; [aus dem Italiänischen] tr. by S. C. Very. New York, Dodd, Mead & Co. — 12°. 8 + 349 p. $ 1,20.

Valentin, Karl. Populäre allgemeine Musikgeschichte. 2 Bände. Mit Illustrationen und einem Abriss: Ueber die schwedische Musikgeschichte von Adolf Lindgren. [Schwed. Text.] Stockholm, Aktiebolaget Ljus. — gr. 8°. 157 und 137 S. Kr. 3,50.

Wead, C. Kasson. Contribution to the history of musical scales; from the Report of the Unit. States National Museum for 1900. Washington, D. C. [1901] Woodward & Lothrop. — 8°. 418—442 p. 50 c.

[In London erschien Sept. 1902 dasselbe Werk bei Wesley. Preis 2 s.]

Werner, Arno.* Geschichte der Kantoreigesellschaften im Gebiete des ehemaligen Kurfürstentums Sachsen. (Beiheft 9 der Publik. der internat. Musikgesellschaft.) Leipzig, Breitkopf & Härtel. — gr. 8°. V, 84 S. ℳ 3.

Wickenhagen, Ernst. Kurzgefasste Geschichte der Kunst, der Baukunst, Bildnerei, Malerei, Musik. Stuttgart, Neff. — gr. 8°. VI, 318 S. Mit 1 Heliograv. und 301 Abbildungen im Text. Geb. ℳ 5.

Wickenhagen, E. Leitfaden für den Unterricht in der Kunstgeschichte, der Baukunst, Bildnerei, Malerei und Musik. 10. verm. u. verb. Aufl. Ebenda (1903). — gr. 8°. VI, 318 S. Mit 301 Abbildungen. Geb. ℳ 3,75.

Wildenburg, Ernst von. Ueber die Geschichte und Pflege des kath. deutschen Kirchenliedes. Ein Beitrag zur Diöcesan-Gesangbuchfrage. Bregenz, J. N. Teutsch. — gr. 8°. 41 S. ℳ 0,45.

Zacharias, E. Die Posaunenchöre, ihre Entstehung und Ausbreitung. Ein Vortrag. Dresden, Verbandsbuchhdlg (E. Zacharias.) — gr. 8°. 16 S. ℳ 0,25.

Zironi, Enrico. Gli antifonari nel medio evo: memoria. Bologna, tip. Zamorani e Albertazzi. — 16°. 18 p.

Züricher, Gertrud. Kinderlied und Kinderspiel im Kanton Bern. Volksausgabe. Nach mündlicher Ueberlieferung zusammengestellt. Bern, A. Francke. — 12°. IV, 256 S. ℳ 2,50.

Biographien und Monographien in Sammlungen.

Gesammelte Aufsätze über Musik und Musiker.

Althan (d') Nino. Gli artisti italiani (architetti, incisori, miniatori, musicisti, pittori, scultori) e le loro opere. Torino, G. B. Petrini di G. Gallizio. — 16°. X, 289 p. L. 3.

Ancona (d'), Alessandro. Ricordi ed affetti. Milano, fratelli Treves. — 16°. 442 p. L. 4.

[Darin: Ricordi di storia contemporanea con saggi di musica popolare.]

Annesley, Charles. The Standard-Operaglass, containing the detailed plots of 134 celebrated operas with critical and biographical remarks, dates etc. Revis. and enlarg. edit. London, Low. — 12°. 458 p. 3 s. 6 d.

L'art dramatique et **musical** en 1901. Analyse et critique des pièces de théâtre jouées sur le monde entier en 1901. Bibliographie des pièces et des livres sur le théâtre et la musique publiés pendant l'année. Paris, Publications de la Revue d'art dramatique. — 800 p. avec illustr. fr. 7,50.

Artistes (les) de la saison 1901—1902 du théâtre royal de la Monnaie. Portraits et biographies. Bruxelles, *Le carnet mondain* imprimerie G. Meert et Cie. — 8°. 56 p. port. fr. 0,50.

Batka, Rich. Die moderne Oper s. unter Geschichte der Musik.

Becker, Marie Louise. Der Tanz. Leipzig (1901), H. Seemann Nachf. — hoch 4°. VIII, 212 S. mit 122 Abbildungen. ℳ 8.

Bergmans, C. La musique et les musiciens. s. vorigen Jahrgang S. 88.

Boise, (!) O. B. Music and its Masters. London, Lippincott. — 8°. 7 s. 6 d.

[cf. den vorigen Jahrgang S. 88.]

Boleska, J. Zehn Jahre des Böhmischen Streichquartetts 1892—1902. Prag, M. Urbanek. — 85 S.

Bricqueville, Eug. de. L'Evolution du drame lyrique: conférence. Paris, Cerf. gr. 16°. 28 p.

Brugman, Joh. Zal mijn kind muziek leeren? Eenige beschouwingen over en in verband met dit onderwerp. Amsterdam, Uitgevers-maatsch. „Vivat". — 8⁰. 24 p. f. 0,25.

Bulthaupt, Heinr. Dramaturgie der Oper. Zweite, neu bearb. Aufl. 2 Bde. Mit Notenbeispielen, als Anhang zum 2. Bde., versehen. Leipzig, Breitkopf & Härtel. — gr. 8⁰. VII, 403 u. III, 347 u. 140 S. ℳ 10.

Cahen, Albert. Littérature et musique françaises: conférence. Cahors, impr. Coueslant. — 8⁰. 16 p.

Campa, G. F. Artículos y críticas musicales. San Francisco, A. Wagner y Levien sucs. — 272 p. $ 1,50.

Chabot, (?). L'éducation musicale, conférence. Saint-Maixent, impr. Chaboussant. — 8⁰. 37 p.

Chanson (la) **de Roland.** Traduction nouvelle et complète, rhythmée conformément au texte roman, par Joseph Fabre. Précédée de „Roland et la Belle Aude" (prologue de la Chanson de Roland). *Edition classique.* Saint Cloud und Paris (1903), Belin frères. — 18⁰ jésus. 350 p.

Claretie, Jules. Profils de théâtre. Paris, [s. a.] Gaultier, Magnier et Ce. — kl. 8⁰. VIII, 364 p. fr. 4.

Crabb, Wilson Drane. Culture history in the Chanson de Geste-Aymeri de Narbonne. Chicago, University of Chicago Press. — 8⁰. 95 p. $ 1,25.

Dabney, J. P. Musical Basis of Verse: s. Allgemeine Musiklehre.

Dole, Nathan Haskell. Famous composers. New York, T. Y. Crowell & Co. — 8⁰. 2 vol. 6 + 282 und 3 + 283 + 540 p. [mit 40 Porträts]. $ 3.

Duyse, Fl. van. De melodie van het nederlandsche lied en hare rhythmische vormen s. Besondere Musiklehre: Gesang.

Ebel, Otto. [„C. Herman" pseud.] Handbook of music and musicians. 5th enl. ed. Brooklyn, New York, F. H. Chandler. — 12⁰. 22 + 246 p. 75 c.

Ebel, Otto. Women composers: a biographical handbook of woman's work in music. Ebenda. — 16⁰. 8 + 151 p. 75 c.

Foster, Myles Birket. An essay upon the development of the anthem s. Geschichte der Musik.

Gandolfi, Riccardo. Accademia dedicata a Gio. Battista Lulli e Luigi Cherubini. Programma con note illustrative. Firenze, R. Istituto musicale. Marzo 1902.

Gautier, Judith. Les Musiques bizarres à l'exposition de 1900. Les chants de Madagascar (les sept jours de la semaine; la très aimée; l'absence; sérénade). Transcrits par Benedictus. Paris [1900]! Ollendorff; Enoch et Co., édit. — 8⁰. 32 p.
[Das Werk wurde erst im Juni 1902 offiziell angezeigt.]

Geiger, B. Noten am Rande der Kunst in Novalis' Schriften. Leipzig [1901], C. F. Kahnt Nachf.
[Speziell die Musik betreffend.]

Gobat, (?) Miralda la petite négresse, ou le Rossignol noir de la Havane. D'après l'allemand, de Herchenbach. Tours, lib. Mame et fils. — kl. 8⁰. 144 p. avec grav.

Goepp, Philip H. Symphonies and their meaning. (Second series.) Philadelphia, J. B. Lippincott Company. 12⁰. $ 2.

Gramole (Dalle) Pietro. Il sacerdote e la musica sacra. Vicenza, tip. s. Giuseppe. — 8⁰. 26 p.

Hancock, Tyre. Church error; or, instrumental music condemned. Dallas, Tex., Tyre Hancock. — 12⁰. 72 p. 35 c.

Hoursch's Opern-Führer. Köln, Hoursch & Bechstedt. — 12⁰. Jede Nummer ℳ 0,15. No. 1—16, 18—21 u. 24.

Jarro s. **Piccini, G.**

Jones, F. A. Famous hymns and their authors. London, Hodder & S. — 8⁰. 350 p. w. portraits and facs. 6 s.

Jouin, Henry. Les Maîtres peints par eux-mêmes (sculpteurs, peintres, architectes, musiciens, artistes dramatiques). Paris, Gaultier-Magnier et Ce. — 16⁰. 420 p. fr. 4

Kellogg, A. M. Six musical entertainments. New York (1901), E. L. Kellog & Co. — 12⁰. 24 p. 15 c.

Kohut, Adolph. Aphrodite und Athene. Leipzig, Max Schreck.
[Es handelt sich um Charakteristiken berühmter musikalischer und auch literarischer Frauen.]

Krause, Emil. Kurzgefasste Darstellung der Passion, des Oratoriums und modernen Konzertwerkes für Chor, Soli u. Orchester. [„Musikalisches Magazin", herausg. von E. Rabich. Heft 5.] Langensalza, H. Beyer & Söhne. — gr. 8⁰. V, 78 S. ℳ 1.

Krebs, Carl.* Schaffen und Nachschaffen in der Musik. Rede. Berlin, E. S. Mittler & Sohn. — gr. 8°. 18 S. ℳ 0,60.

Kretzschmar, Hermann.* Musikalische Zeitfragen. Zehn Vorträge. Leipzig (1903), C. F. Peters. — gr. 8°. IV, 135 S. ℳ 3.

Kretzschmar, Herm. Kleiner Konzertführer. 7 Nrn. Leipzig, Breitkopf & Härtel. — 12°. Je ℳ 0,10.

Küffner, Karl. Die Musik in ihrer Bedeutung und Stellung an den bayerischen Mittelschulen. Nürnberg, (C. Koch). — gr. 8°. 116 S. ℳ 2,50.

Labanchi, Andr. Giuseppe. Gli artisti lirici e la scuola del canto in Italia: studio critico-tecnico. 2a ediz. Napoli, tip. di F. Colagrande. — 8°. p. XVI, 143.

Lackowitz, Wilh. Opernführer. 3. Nachtrag. Leipzig, F. Reinboth. — 12°. III, 55 S. ℳ 0,50.

Lackowitz, Wilh. Operettenführer. Nachtrag. Ebenda. — 12°. 32 S. ℳ 0,50.

Lagerbielke, Lina. Musikerbiographien. Aus dem Deutschen bearbeitet. (Schwed. Text.) Stockholm, P. A. Norstedt & Söhne (in Komm.). — 8°. 88 S. Kr. 1,50.

Lahee, H. C. The organ and its masters: a short account of the most celebrated organists of former days as well as some of the more prominent organ virtuosi of the present time; with a brief sketch of the development of organ construction, organ music and organ playing. Boston (1903), L. C. Page & Co. — 12°. 5+345 p. $ 1,60.

La Mara. Musikalische Studienköpfe. 5. Bd.: Die Frauen im Tonleben der Gegenwart. 3. neubearb. Aufl. Leipzig, Breitkopf & Härtel. — 8°. XI, 380 S. mit 24 Bildn. ℳ 5.

Lampadius, Friedrich. Die Kantoren der Thomasschule zu Leipzig. Ein biographisches Denkmal, deutschen Tonmeistern errichtet. Leipzig, Christlicher Verlag. Christoph Steffen. — 8°. 79 S. ℳ 1.50.

Lavignac, Albert. Éducation musicale. Paris, Delagrave. — 18°. 450 p. fr. 4.

Lavignac, Albert. Music and musicians; trad. by W. Marchant; ed., with additions on music in America, by H. H. Krehbiel. 3d ed., rev. [Cheaper ed.]. New York, H. Holt & Co. — 12°. 8+504 p. with 94 il. and 510 examples in musical notation, $ 1,75.

Mason, Dan. Gregory. From Grieg to Brahms; studies of some modern composers and their art. New York, Outlook Co. — 12°. 10 + 225 p. $ 1,50.
[Elf Essays u. A. über: Grieg, Dvořák, Saint-Saëns, C. Franck, Tschaikowsky u. Brahms.]

May, P. Songs and their singers. From „Punch“. London, Bradbury. — Fol. 7 s. 6 d.

Mazzoleni, Achille. I canti popolari siciliani. [In „Nel campo letterario“.] Bergamo, tip. R. Gatti. — 16°.

Meerens, Charles. La science musicale à la portée de tous les artistes et amateurs. Bruxelles, J.-B. Katto. — 8°. 117 p., portr. fr. 3.

Meister-Spiele und **Verdi-Fest-Spiele** im Königl. Schauspielhause und im neuen Königl. Operntheater zu Berlin Mai 1902. Berlin, O. Elsner. — Fol. 36 S. mit Abbildungen. ℳ 3.

Memoria presentada a los Señores socios de la „Sociedad Filarmonica Madrileña“ por su junta de gobierno. Madrid, Lit. Crespo.

Moffat, Alfr.* The Minstrelsy of England: a collection of 200 english songs, with their melodies, popular from the 16th century to the middle of the 18th century. Ed. and arranged with pianoforte accompaniments. Supplemented with historical notes by Frank Kidson. London, Bayley & Ferguson. — Fol. 322 p. 4 s. 6 d.

Musikführer, Der. Leipzig, H. Seemann. Nachf. — 8°, jede Nummer ℳ 0,20.

185. **Nicodé, J. L.** op. 31. Das Meer, Symphonie-Ode. (Geo. Riemenschneider.)

197. **Wagner, Rich.** Siegfried-Idyll für kleines Orchester. (H. Teibler.)

208.–209. **Becker, A.** op. 61. Selig aus Gnade. Oratorium. (P. Sakolowski.)

210. **Strauss, Rich.** op. 23. Macbeth. Tondichtung. (H. Teibler.)

220. **Godard, B.** op. 46. Scènes poétiques. Suite für Orchester. (Geo. Riemenschneider.)

221. **Bruch, M.** op. 26. Violin-Konzert (G moll). (C. Witting.)

229. **Tschaikowsky, P.** op. 71a. Der Nussknacker. Suite. (Geo. Riemenschneider.)

Musikführer, Der. (Fortsetzung.)
237. Bach, J. S. Violin-Konzerte in Amoll und Edur. (W. Niemann.)
250. Tschaikowsky, P. Capriccio italien. Für grosses Orchester. (H. Teibler.)
251. Rubinstein, A. op. 70. 4. Klavierconcert. (H. Medak.)
254. Tschaikowsky, P. op. 49. 1812. Ouverture. (H. Teibler.)
255. Tschaikowsky, P. op. 36. 4. Symphonie. (H. Teibler.)
259. Klughardt, A. Judith. Oratorium. (Max v. Haken.)
261. Massenet, J. Scènes pittoresques. IV. Orchester-Suite. (H. Teibler.)
262. Bruckner, A. Sinfonie No. VIII in Cmoll. (Willibald Kähler.)
263. Reuss, Aug. op. 10. „Der Thor und der Tod.“ Symphonischer Prolog. (Adolf Schultze.)
264. Tschaikowsky, P. op. 43. Orchester-Suite No. 1 (D moll). (H. Teibler.)
265. d'Albert, E. op. 20. Violoncello-Concert. (C dur.) (Geo. Riemenschneider.)
266. Müller-Reuter, Th. op. 24. Hackelberends Begräbnis für Chor und grosses Orchester. (Max Hehemann.)
267. Frischen, Josef. 2 Orchesterstücke: 1. Herbstnacht. op. 12. 2. Ein rhein. Scherzo. op. 14. (Geo. Riemenschneider.)
269.} 270.} Elgar, Edward. op. 38. Der Traum des Gerontius. (Max Hehemann.)
271. Bach, Joh. Seb. Der Streit zwischen Phöbus und Pan. (Max Hehemann.)
272. Dvořák, A. op. 70. 2. Symphonie. (Hugo Botstiber.)
277. Beethoven, L. van. Christus am Oelberge. (Hugo Botstiber.)
286. Händel, G. Fr. Josua. (W. Egel.)

Nappi, G. B. Intorno al nostro programma sullo studio della musica e del pianoforte: lettura tenuta alla scuola musicale di Milano . . . Milano, tip. A. Koschitz e C. — 8°. 18 p.

Nef, Karl.* Denkschrift zur Feier des 25 jährigen Bestehens des Concert-Vereins der Stadt St. Gallen. St. Gallen, Zollikofersche Buchdruckerei. — Lex. 8°. 42 S. und 5 Tabellen.

Neretti, Luigi. L'importanza civile della nostra opera in musica. Firenze, R. Bemporad e figlio. — 16°. p. 32. L. 1.

Noack, Eduard.* Hoftheater-Erinnerungen. Auslese hervorragend. Theatervorstellungen und Concerte aus circa 13000 Gesammtaufführungen des Königl. Theaters zu Hannover, zum 50 jähr. Jubiläum herausgegeben und mit zahlreichen historischen Anmerkungen versehen. Hannover, M. & H. Schaper. — 8°. 91 S. ℳ 1.

Nodnagel, E. O. Jenseits von Wagner und Liszt. Profile und Perspectiven Opus 35. Königsberg, Ostpreussische Druckerei und Verlags-Anstalt. — gr. 8°. X, 192 S. mit 7 Bildnissen. ℳ 2,50.

Nos artistes. Souvenir de la saison théâtrale 1901—1902. Rouen, le journal le Rideau. — 4°. 20 p. avec portraits. 60 c.

O'Conor, Manus. Old-time songs and ballads of Ireland. New York, Popular Pub. Co. — 8°. 160 p. $ 2.

Old english songs and dances. Decorated in colour by Graham Robertson. London, Longmans. — 4°. 42 s.

Opera-gidsen, repertoire Ned. Opera en Amst. Lyr. Tooneel. Tekst en muziek bewerkt door J. v. d. B. Leiddraad No. 1 en 2. Amsterdam, „De Algemeene Muziekhandel“ vrhn. Stumpff en Koning. — gr. 8°. Je f. 0,15.

Opera-gids (Vlaanderen's). Bewerkt door J. W. Gerhard. No. 37 en 38. Amsterdam, J. F. A. Vlaanderen. — 8°, je f. 0,10.

Opernführer. Leipzig, H. Seemann Nachf. — Schmal gr. 8°. Jede Nummer ℳ 0,50.
48. Gluck, Chr. W. v. Orpheus und Eurydike. (Leop. Schmidt.)
51. Kienzl, W. Der Evangelimann. (Jos. Wenisch.)
58. Strauss, Rich. Guntram. (W. Jordan.)
73. Paderewski, J. J. Manru. (Max v. Haken.)
74. Lortzing, A. „Die beiden Schützen“ u. „Der Wildschütz“. (Karl Seiffert.)
75. Charpentier, G. Louise. (Wilhelm Kleefeld.)
78. d'Albert, E. Der Improvisator. (Arthur Smolian.)
79. Strauss, Rich. Feuersnot. (Arthur Smolian.)

Opernführer. (Fortsetzung.)

86. Goldmark, C. Die Königin von Saba. (Ludw. Hartmann.)
90. Auber, D. F. E. Fra Diavolo. (Heinr. Chevalley.)
92. Weis, C. Der polnische Jude. (Max v. Haken.)
94. Weber, C. M. v. Oberon. (E. Segnitz.)
95. Wolf-Ferrari, Ermanno. Aschenbrödel [Cenerentola]. (H. Teibler.)
98. Massenet, J. Werther. (Max Hehemann.)
101. Messager, André. Die Basoche. (Ludw. Hartmann.)
102. Smetana, F. Der Kuss. (Ludw. Hartmann.)
103. Auber, D. F. E. Der schwarze Domino. (H. Chevalley.)
104. Offenbach, J. Hoffmanns Erzählungen. (Max v. Haken.)

Opern-Renaissance. Sammlung älterer Opern in zeitgemässer Neubearbeitung des Textes und der Musik. Herausg. v. Wilh. Kleefeld. Berlin, Schlesinger'sche Buchh. — Schmal gr. 8°. Jede Nr. ℳ 0,50.

1. Donizetti, G. Don Pasquale. (Otto Jul. Bierbaum.)

Ossorio y Gallardo, Carlos. El baile. Barcelona, Pertierra, Bartoli y Ureña. — 8°. 176 S. Pes. 3.

Paderewski, J. J. Fanny M. Smith, B. Boekelman. Century library of music. In 20 vol. v. 17—20. New York, Century Co. — Fol. Jeder Band $ 2.

Padovan, Adolfo. The sons of glory: studies in genius; transl. and adapted from the Italian by the Duchess Litta Visconti Arese. New York, Funk & Wagnalls Co. — 12°. 4 + 306 p. $ 1,50.

[cf. den vor. Jahrg. dieses Jahrbuches S. 92.]

Paillard-Fernel, G. Des sources naturelles de la musique s. Allgemeine Musiklehre.

Peace, A. L. Programme notes consisting of 407 brief annotations on pieces performed at the Organ recitals, in St. George's Hall, Liverpool. London, Novello & Co. — 8°. 261 p. 5 s.

Perry, E. Baxter. Descriptive analyses of piano works; for the use of teachers, players and music clubs. Philadelphia, Theodore Presser. — 12°. 10 + 11 u. 290 p. $ 1,50.

Piccini, G. (Jarro). Viaggio umoristico nei teatri. Firenze (1903), R. Bemporad e figlio. — 8°. 128 p. L. 2.

[Inhalt des 12. Kapitel: Caffè-concerti, canzonettiste, operettiste etc.]

Pineau, Léon. Les vieux chants populaires scandinaves (Gamle Nordiske Folkeviser) (étude de litterature comparée). Tom. II: Epoque barbare; la légende divine et héroique. Paris (1901), Bouillon. — 8°. 592 p. fr. 15.

Pougin, Arthur. La Comédie-Française et la révolution (Scènes, Récits et Notices). Paris, [s. a.] Gaultier, Magnier & Ce. — 16°. 339 p.

Proença-a-Velha, Condessa de. Os nossos Concertos. Impressoes de arte. Lisboa, (?).

Pückler, Graf Heinrich, Gesang und Kunst. Offener Brief. Schweidnitz (Heege). — gr. 8°. 9 S.! ℳ 0,30.

Reed, Fanny. Reminiscences, musical and other. Boston, Knight & Millet. — 8°. 9 + 158 p. $ 1,50.

[Handelt u. a. von Liszt, Massenet, Paderewski.]

Le **Répertoire.** La source, l'histoire anecdotique, le résumé, le guide musical de tous les opéras, opéras comiques . . . . du répertoire du théâtre royal de la Monnaie. Bruxelles, imprimerie de l'agence Rossel. — 2 broch. in 16°. à fr. 0,25. IV. La Walkyrie, Werther, le Crépuscule des Dieux, Iphigénie en Tauride (31 p.). V. L'enlèvement au Sérail, Othello, Grisélidis, Don Juan (32 p.).

Richter, Otto. Musikalische Programme mit Erläuterungen. 2. Aufl. Eisleben, G. Reichardt. — VIII, 180 S. ℳ 1,90.

Robecchi Bricchetti, Luigi. Somalia e Benadir. — 310 p.

[Es handelt sich um die Sitten und Gebräuche der Somali, cf. die Kritik in der Gazzetta musicale di Milano 1902, S. 654 f.; kein Verleger und Ort angegeben.]

Robert, Gustave. La Musique à Paris (1898—1900). Tomes V et VI réunis. (Etudes sur les concerts; Programmes; Bibliographie des ouvrages sur la musique; Index des noms.) Paris, Ch. Delagrave. — 12°. 430 p. fr. 3,50.

Robert, H. Traité de gravure de musique s. unter Geschichte der Musik.

Runze, Max. Die musikalische Legende. Studie s. nächsten Abschnitt unter Loewe.

Sarcey, Francisque. Quarante ans de théâtre. Feuilletons dramatiques. (Victorien Sardou, Meilhac et Halévy, Ed. Pailleron, H. Becque). Paris, bibliothèque des Annales politiques et littéraires, 15 rue Saint-Georges. — 18°. 432 p. avec portr. fr. 3,50.

Sasse, Marie. Souvenirs d'une artiste. Paris, libr. Molière.

[Die Verfasserin, eine seiner Zeit berühmte Sängerin, creirte u. a. die Selika in Meyerbeers Afrikanerin.]

Scott, Sir W. Minstrelsy of the Scottish Border. Ed. by T. F. Henderson. 4 vols. London, Blackwood & S. — 8°. 42 s.

[Dasselbe Werk publizierte die Firma Scribner, New York, zum Preise von $ 10.]

Seidl, Arthur. Wagneriana. Kritische Aesthetik. 3. Bd. Die Wagner-Nachfolge im Musik-Drama. Skizzen und Studien zur Kritik der „modernen Oper". Berlin, Schuster & Loeffler. — gr. 8°. 524 S. ℳ 5.

Seidl, Arthur. Moderne Dirigenten. Ebenda. — gr. 8°. VII, 48 S. ℳ 0,75.

Seidl, Arthur. Kunst und Kultur. Aus der Zeit — für die Zeit — wider die Zeit! Productive Kritik in Vorträgen, Essais, Studien. Ebenda. — gr. 8°. 529 S. mit Bildnis. ℳ 6.

Sénès, G., dit la Since. Provençaux (historiens, philosophes, économistes, artistes....) Notes biographiques. Toulon, imprim. du Petit Var. — 16°. 320 p. fr. 3,50.

Solenière, Eugène de.* Notules et impressions musicales. Paris, Sevin & Rey.

Characteristic **Songs** and Dances of all nations. London, Bayley & Ferguson. — 8°. 4 s. 6 d.

Spitta, Friedrich. Musik- und Kunstpflege auf dem Lande. Erinnerungen aus einem rhein. Gemeindeleben. Berlin, Deutscher Dorfschriftenverlag, G. H. Meyer. — 39 S. ℳ 0,40.

Strang, Lewis C. Players and plays of the last quarter century. 2 Bde. Illus. Boston, L. C. Page & Co. — $ 3,20.

Stratton, Stephen Samuel, and James Duff Brown. British Musical Biography. Birmingham, 247. Monument Road. London, Bayley & Ferguson. — 8°. 462 p. 10 s. 6 d.

Streatfeild, R. A. The Opera s. unter Geschichte der Musik.

Tacchinardi, G. Studio sulla interpretazione della musica s. Allgemeine Musiklehre.

Tardif, Edmond. Essai de musique transcendantale. Les Sons et les Couleurs. Aix (1903), impr. Nicot. — 8°. 99 p. fr. 1,50.

Tedeschi, Achille. Teatro della Scala. Numero unico. Milano, Treves frères. — Fol. illustr. Fr. 3.

Thomas, Theodore. Famous composers and their music. Extra illustrated edition of 1901; ed. by Th. Thomas, John Knowles Paine and Karl Klauser. 16 v. Boston (1901), J. B. Millet Co. — 8°.

[V. 1—6: text, v. 7—16 music; paged continuously.]

Thurau, Gust. Der Refrain in der französischen Chanson. Beiträge zur Geschichte und Characteristik des französ. Kehrreims. [„Litterarische Forschungen", herausg. v. Schick, Jos., u. Waldberg, M. Freih. v. Heft XXIII.] Berlin (1901), E. Felber. gr. 8°. XXV, 494 S. Subsc.-Preis ℳ 10,60. Ladenpreis ℳ 12.

Torchi, Luigi.* L'educazione del musicista italiano. Torino, Fratelli Bocca. [Estratto dalla Rivista Musicale italiana IX. Fascicolo 4. p. 888—902.]

Troubat, F. La danse des treilles et le chevalet. Montpellier, impr. Hamelin frères. — 8°. 31 p. avec illustr. et musique. fr. 1.

Tua Franchi Verney della Valetta, Teresina. La donna musicista. [In: Operosità femminile italiana: Esposizione di arte e di lavori femminili, primavera 1902: federazione romana.] Roma, R. Amadori. — 8°.

Turoldo. La canzone d'Orlando. Traduzione dall' antico francese del prof. *Virgilio Panella.* Milano, società editr. Sonzogno. — 16°. 100 p. L. 0,25. [Biblioteca universale.]

Umano, C. M. Teatro nuovo drammelodico s. den vorigen Jahrgang S. 88.

Upton, G. Putnam. Musical pastels; il. from rare prints and facsimiles. Chicago, A. C. McClurg & Co. — 8°. [S. 13.] 6 + 213 p. $ 2.

Upton, G. Putnam. The standard light operas, their plots and their music: a handbook. Ebenda. — 16°. [S. 13.] 4 + 239 p, $ 1,20.

Villari, Luigi. Italian life in town and country. New York, Putnam. — 12°. 6+327p. $ 1,20. [Darin ein Abschnitt: Art and music of to-day.]

[Wagner, R.] Die Musik und ihre Klassiker in Aussprüchen R. Wagners. 2. unver. Aufl. Leipzig, F. Reinboth. — 8°. 110 S. ℳ 1,50.

Warriner, John. National portrait gallery of living British musicians. London, Sampson, Low, Marston & Co. — quer Fol. 75 p. with 35 plates.

Wiesbaden. Festspiele 1902 vom 11.—19.V. Wiesbaden, Moritz & Münzel. — qu. gr. 8°. 59 S. mit 14 Tafeln. ℳ 1,60.

Winckler, Hugo. Die babylonische Kultur in ihren Beziehungen zur unsrigen. Ein Vortrag. 2. Aufl. Leipzig, Hinrichs'sche Buchhandlung. — 8°. 54 S. mit 8 Abbildungen. ℳ 0,80. [Betrifft auch musikalische Dinge.]

Wossidlo's, Walth., Opern-Bibliothek. Populäre Führer durch Poesie und Musik. (No. 64, 67, 68, 70, 72, 74—76, 78—80 und 83—91. Leipzig, Rühle & Wendling. — 8°. à ℳ 0,20.

Young, F. Mastersingers: Appreciations of music and musicians, with an essay on Hector Berlioz. London, W. Reeves. — 8°. 208 p. 5 s. [New York, Scribner (imported) $ 1,50.]

Biographien und Monographien.

Aristoteles.

Gevaert, F. A., et J. C. Vollgraff.* Les problèmes musicaux d'Aristote s. u. Geschichte der Musik.

— Kahl, Alexis. Die Philosophie d. Musik nach Aristoteles. [Dissert.] Leipzig, Druck von Breitkopf & Härtel. — 8°. 47 S.

— Tischer, G. Die aristotelischen Musikprobleme. [Dissert.] Berlin. — 8°. 34 S.

Aristoxenos.

Macran, Henry S.* The harmonics of Aristoxenus. Translation, notes introduction and index. Oxford, Clarendon Press. — 8°. II, 303 p. 10 s. 6 d.

Bach, Joh. Sebastian.

Barth, Herm. Johann Sebastian Bach. Ein Lebensbild. Berlin, A. Schall. — 8°. VIII, 383 S. mit 11 Bildern. ℳ 3,50.

— Maitland, J. A. Fuller.* The age of Bach and Handel s. Geschichte der Musik.

— Prüfer, Arthur.* Sebastian Bach und die Tonkunst des neunzehnten Jahrhunderts. [Antrittsvorlesung, für den Druck an einigen Stellen geändert und erweitert.] Leipzig, G. Schlemminger. — 8°. 23 S. ℳ 0,60.

— Söhle, Karl. Seb. Bach in Arnstadt. Berlin, B. Behr. — 8°. VI, 132 S. ℳ 2.

— Stein, Bruno. Johann Sebastian Bach und Die Familie der Bache. Bielefeld, Helmich. — ℳ 0,40.

Beethoven, Ludwig van.

Asenijeff, Elsa. Max Klingers Beethoven. Eine kunst-techn. Studie. Leipzig, H. Seemann Nachf. — gr. 4°. 75 S. mit 18 Abbildungen, 8 Heliograv. und 3 Beilagen. ℳ 20.

— Fidelio. Festschrift zur 400. Aufführung des Werkes im Königl. Opernhause zu Berlin. Herausg. von der General-Intendantur der Königl. Schauspiele zu Berlin. [Vorlage f. diesen Titel bildete eine Zeitungsnotiz.]

— [Freson, J. G.] Un pélerinage de nature et d'art au „ruisseau" de la symphonie pastorale. Bruxelles, Société belge de librairie. — 8°. 7 p. fr. 0,25. [Extrait de la *Revue générale*, juin 1902.]

— Kalischer, Alfr. Chr.* Neue Beethovenbriefe, herausg. und erläutert. Berlin, Schuster & Loeffler. — gr. 8°. VIII, 214 S. ℳ 4.

— Krone, Herm. Beethoven in seinen Symphonien. Betrachtungen über den idealen Inhalt derselben. Mit einem Vorwort v. Edm. Kretschmer. [Krone: Dichtungen IV. Band 1. Teil.] Halle, O. Hendel. — 8°. 44 S. ℳ 0,60.

— Lacuria, Abbé. Les dernières confidences du génie de Beethoven. Préface et 2 portraits par Félix Thiollier. Paris, bibliothèque de l'Occident, 17 rue Eblé. — 8°. 32 p. fr. 1.

Beethoven, Ludwig van.

Livonius, (?). Ludwig van Beethoven. Ein Gedenkblatt zum 75. Todestage des unsterblichen Meisters. 1827. 26. III. 1902. Mit einem Anhang: Beethovens Missa solemnis. Kiel, Lipsius & Tischer. — gr. 8°. 52 S. ℳ 1.

— Mantuani, Josef.* Beethoven und Max Klinger's Beethovenstatue. Eine Studie. Wien, Gerold & Co. — gr. 8°. 39 S. mit 1 Tafel. ℳ 1,40.

— Matthews, J. Violin Music of Beethoven. London „Strad". — 8°. 108 p. 2 s. 6 d.

— Nagel, Wilibald. Goethe und Beethoven. Vortrag. [„Musikalisches Magazin", Heft 6, herausg. von Ernst Rabich.] Langensalza, H. Beyer & Söhne. — gr. 8°. 25 S. ℳ 0,40.

— Nohl, Ludw. Beethovens Brevier. 2. Aufl. bearb. v. P. Sakolowski. Leipzig, H. Seemann Nachf. — 8°. VIII, 183 S. ℳ 2,50.

— Nohl, L. Eine stille Liebe zu Beethoven. Nach dem Tagebuche einer jungen Dame. 2. verb. Aufl. Leipzig, ebenda. — 8°. 224 S. ℳ 3.

— Pagliari, Anita. Luigi van Beethoven: conferenza. Cremona, tip. *Interessi cremonesi* di G. Frisi. — 8°. 24 p.

— Rollett, Herm.* Beethoven in Baden. Biographischer und stadtgeschichtlicher Beitrag. 2. ergänzte Auflage. Wien, C. Gerold's Sohn. — gr. 8°. IV, 24 S. mit 2 Tafeln. ℳ 1.

— Schumann, Paul. Max Klinger's Beethoven. Leipzig, E. A. Seemann. — 8°. 12 S. mit 4 Abbildungen. ℳ 1.

— Vogel, Jul. Max Klingers Leipziger Skulpturen . . . . erläutert. Mit 30 Abbildungen nach den Originalen. 2. Aufl. Leipzig, H. Seemann Nachf. — gr. 8°. 121 S. ℳ 3.

Bellini, Vincenzo.

Amore, Antonino. Belliniana: errori e smentite. [„Semprevivi" Biblioteca popolare contemporanea No. 40.] Catania, N. Giannotta. — 16°. 200 p. L. 1.

— Baccini, Giuseppe. L'autografo del primo lavoro musicale di Vincenzo Bellini nella R. biblioteca nazionale centrale di Firenze. Firenze (1901), soc. tip. Fiorentina. — 8°. 4 p.

Bellini, Vincenzo.

Graffeo, Salvatore. A Vincenzo Bellini: ode. Contributa alle feste centenarie di Catania. Palermo, A. Brangi. — 16°. p. 6. L. 0,25.

— Omaggio* a Bellini nel primo centenario dalla sua nascita, MDCCCI — III novembre — MCMI. Catania [1901], circolo Bellini (tp. G. Russo). — 4°. 388 p. mit vielen Abbildungen. L. 10.

Inhalt: *Paola Di Lorenzo, Gaetano.* Cenni biografici. — *Soffredini, Alfredo.* Opera d'arte. — *Chiarenza, Astor Francesco.* Lettera a Giuseppe Giuliano e musica autografa di Bellini. — Albero genealogico della famiglia Bellini. — Il pensiero moderno a Vincenzo Bellini. — *Arenaprimo, Giuseppe.* Bellini a Messina, 1832. — *Menza, Antonino.* Bellini a Catania, 1832. — *Guardione, Francesco.* Bellini a Palermo, 1832. — Lettera autografa inedita di *Vinc. Bellini.* — *Giuliano, Giuseppe.* Diario della traslazione delle ceneri di Bellini in patria, 1876. — *Paola Di Lorenzo Gaetano.* Il circolo Bellini dal 1876—1901. — Elenco delle composizioni musicali di V. Bellini. — *Viola Orazio.* Bibliografia belliniana.

[Die „Bibliografia belliniana" erschien auch als Separatabdruck s. Lexika und Verzeichnisse.]

— Reina, C. V. Bellini (1801—1835). Catania, C. Battiato s. vorigen Jahrgang S. 94.

Benoit, Peter.

Sabbe, Julius. Peter Benoit. Zijn leven, zijne werken, zijne beteekenis. Gand et Anvers, De nederlandsche boekhandel. — 12° carré, 266 p., portr. fr. 2,50.

— Vlaamsche brieven van Peter Benoit. Anwers, s. a. [1902] chez Mme Agnès Mertens. — kl. 8°. 67 p., portr. fr. 1,50.

Berlioz, Hector.

La Mara.* Briefe von Hector Berlioz an die Fürstin Carolyne Sayn-Wittgenstein. Leipzig (1903), Breitkopf & Härtel. — gr. 8°. VI, 188 S. mit Bildnis. ℳ 3.

— Young, F. Mastersingers: Appreciations of music and musicians, with an essay on Hector Berlioz s. den vorigen Abschnitt.

Brahms, Johannes.

Hübbe, Walter.* Brahms in Hamburg. Hamburg, Hamburgische Liebhaberbibliothek. Vertrieb durch die Commetersche Kunsthandlung. — 8°. 67 S. ℳ 2,50.

— Kalbeck, Max. Aus Brahms Jugendzeit. [In „Deutsche Rundschau“, Octoberheft.]

[Vergl. Lessmann's Allgemeine Musikzeitung 1902 S. 680, woselbst mir nicht zugänglich gewesene, weitere Aufzeichnungen über Brahms von *Siegmund Münz* erwähnt werden.]

— Mason, Dan. Gregory. From Grieg to Brahms s. den vorigen Abschnitt.

Bruneau, Alfred.

Destranges, Etienne. Etudes analytiques et critiques. 1. Le rêve, 2. L'attaque du moulin, 3. Messidor. Paris, Fischbacher.

Bülow, Hans von.

Altmann, Wilh.* Chronik des Berliner philharmonischen Orchesters (1882 bis 1901). Zugleich ein Beitrag zur Beurteilung Hans v. Bülows s. u. Geschichte der Musik.

— Fischer, Geo.* Hans von Bülow in Hannover. Hannover, Hahn. — gr. 8°. 64 S. ℳ 0,80.

Calvé, Emma.

Wisner, Arthur. [„A. Gallus“, pseud.] Emma Calvé; her artistic life, with numerous autograph pages especially written by Mlle. Calvé. New York, R. H. Russell. — 4°. $ 1,50.

Cherubini, Luigi.

Gandolfi, Riccardo. Accademia dedicata a Gio. Battista Lulli e Luigi Cherubini. Programma con note illustrative [tenuta nel] R. Istituto musicale di Firenze, Marzo 1902. Firenze, tip. Galletti e Cocci. — 8°. 17 p.

Chopin, Frédéric.

Huneker, Ja. Forty piano compositions; with critical and biographical introds. Boston, Oliver Ditson Co. — Fol. 13 + 184 p. $ 1,50.

Dupont, Joseph.

Huberti, G. Notice sur Joseph Dupont. [In: Annuaire de l'Académie royale des sciences, des lettres et des beaux-arts de Belgique. 68e année. Bruxelles, Hayez. — 12°. 4 fr.]

Epstein, Julius.

Schuster, Heinrich. Julius Epstein. Ein tonkünstlerisches Characterbild zu seinem 70. Geburtsfeste, dargestellt von seinem ehemaligen Schüler. Wien, J. Karolus. — gr. 8°. 23 S. mit einem Bildnis. ℳ 1.

Galuppi, Baldassare.

Wotquenne, Alfred.* Baldassare Galuppi (1706—1785). Étude bibliographique sur ses œuvres dramatiques. Bruxelles, Oscar Schepens & Cie. et J.-B. Katto. — kl. 4°. 81 p. fr. 3.

[Diese Arbeit ist teilweise schon in der Rivista musicale Italiana (Torino) 1899 fasc. 3 veröffentlicht worden.]

Gasparo da Salò.

Bettoni, Pio. Gasparo da Salò e l'invenzione del violino. [In: Commentarî dell' ateneo di Brescia per l'anno 1901. Brescia, tip. F. Apollonio.]

— Butturini, Mattia. Gasparo da Salò inventore del violino moderno: studio critico. Salò [1901], tip. G. Devoti. — 16°. 95 p. L. 1.

Godard, Benjamin.

Clerjot, Maurice. Benjamin Godard. Paris, Robert. — 8°. 24 p.

Goldoni, Carlo.

Musatti, Cesare.* I drammi musicali di Carlo Goldoni: appunti bibliografici-cronologici. Venezia, tip. F. Visentini. — 8°. 45 p. [Dall' *Ateneo veneto,* anno XXV (1902) fasc. 1.]

— Padovan, A. Carlo Goldoni: Commedie scelte annotate da A. P., con un proemio di G. Giacosa su L'arte di Carlo Goldoni. Milano, U. Hoepli. — 16°. 532 p. L. 1,50.

— Sommi Picenardi, Gianfrancesco. Un rivale del Goldoni: l'abate [Pietro] Chiari e il suo teatro comico. Milano, stamp. editr. Lombarda di Mondaini. — 8°. 113 p.

Gouvy, Theodor.

Klauwell, Otto.* Theodor Gouvy. Sein Leben und seine Werke. Berlin, Harmonie. — gr. 8°. 158 S. mit einem Bildnis. ℳ 3.

Grieg, Edvard.

Mason, Dan. Gregory. From Grieg to Brahms s. den vorigen Abschnitt.

Haydn, Joseph.
Hadden, J. C. Haydn. London, Dent. — 8°. 244 p. Illus., Portraits. 3 s. 6 d.

Händel, Georg Friedrich.
Maitland, J. A. Fuller.* The age of Bach and Handel s. Geschichte der Musik.
— Vetter, Theodor.* Johann Jakob Heidegger, ein Mitarbeiter G. F. Händels. [Neujahrsblatt, herausgegeben von der Stadtbibliothek in Zürich auf das Jahr 1902. No. 258.] Zürich, Fäsi & Beer in Komm. — gr. 8° 29 S. mit einem Bildnis. ℳ 3.

Helmholtz, Hermann von.
Koenigsberger, Leo.* Hermann von Helmholtz. Band I. Braunschweig, Fr. Vieweg & Sohn. — gr. 8°. XII, 375 S. mit 3 Bildnissen. ℳ 8.

Humperdinck, Engelbert.
Hensel y Gretel. Cuento lírico in tres actos y cinco cuadros. Version española d. V. Ll. Vidal, Llimona y Boceta. Barcelona, Fid. Giró. — 8°. 51 p.

Joachim, Joseph.
Storck, Karl. Joseph Joachim. Eine Studie. (Moderne Musiker.) Leipzig, H. Seemann Nachf. — gr. 8°. 41 S. mit 1 Bildnis. ℳ 1.

Jones, Robert.
The Muses Gardin for Delights*; or The fift Booke of Ayres only for the Luthe, the Base-vyoll and the voice. Ed. with Intro. by *William Barclay Squire.* Oxford [1901]. B. H. Blackwell. — 16°. XV, 39 p. 5 s. [Neudruck d. Londoner Ausg. v. Jahre 1610.]

Klughardt, August.
Gerlach, L.* August Klughardt, sein Leben und seine Werke. Leipzig, Gebr. Hug & Co. — 8°. 176 S. m. 1 Bildnis. ℳ 2.

Kuhnau, Johann.
Münnich, R. Johann Kuhnau. Sein Leben und seine Werke. [Dissert.] Berlin, — 8°. 37 S.

Lanner, Joseph.
Rebay, Ferd., u. Otto Keller. Josef Lanner. [Bilder aus dem Leben österreichischer Tonkünstler II.] Wien (1901), Wiener Musik-Verlagshaus. — gr. 8°. 15 S. mit 3 Abbildungen. ℳ 0,20.

Leo, Leonardo.
Leo, Giacomo.* Leonardo Leo, celebre musico del secolo XVIII ed il suo omonimo Leonardo Leo di Corrado: nota storica. Napoli [1901], tip. G. Cozzolino e C. — 8°. 8 p., e facsimile.

Leonardo da Vinci.
Falchi, Antonio. Leonardo musicista. Roma, Società editrice „Dante Alighieri“.

Liszt, Franz.
La Mara.* Franz Liszt's Briefe an die Fürstin C. Sayn-Wittgenstein s. vorigen Jahrgang.
— Mirus, Adolf. Das Liszt-Museum zu Weimar und seine Erinnerungen. 3. Auflage, auf Grund amtlicher Ermächtigung. Leipzig, Breitkopf & Härtel. — 8°. XI, 81 S. mit Illustr. ℳ 1.
— Nodnagel, E. O. Jenseits von Wagner u. Liszt. s. Biographien u. Monographien in Sammlungen.
— Seydlitz, R. von.* Zu Franz Liszt's Ehren. Ungedruckte Originalbriefe des Meisters an G. Frhrn. von Seydlitz. [In: „Die Gesellschaft“, XVIII. Jahrg. Heft 20.] Dresden, E. Pierson. — 8°. 15 S. mit 1 Bildnis.
— Stern, Adolf.* Franz Liszt's Briefe an Carl Gille. Mit einer biographischen Einleitung. Leipzig (1903), Breitkopf & Härtel. — gr. 8°. LXV, 96 S. mit 1 Bildnis. ℳ 5.
— Vogel, Jul. Max Klingers Leipziger Skulpturen . . . . erläutert. Mit 30 Abbildungen nach den Originalen. 2. Aufl. Leipzig, H. Seemann Nachf. — gr. 8°. 121 S. ℳ 3.

Loewe, Carl.
Runze, Max.* Die musikalische Legende. Studie. (Zugleich als Einweisung in Band XIII und XIV [Legenden] von „Carl Loewes Werken“.) Leipzig, Breitkopf & Härtel. — Lex. 8°. 14 S. ℳ 0,50.

Lortzing, Albert.
Wittmann, Hermann. Lortzing. [Musiker-Biographien. 11. Bd.] 2. Aufl. Leipzig, Ph. Reclam. — gr. 16°. 111 S. ℳ 0,20.
— Lortzing's Briefe.* Gesammelt und herausg. von Geo. Rich. Kruse. Leipzig, H. Seemann Nachf. s. vorigen Jahrgang.

Lulli, Gio. Battista.

Gandolfi, Riccardo. Accademia dedicata a Gio. Battista Lulli e Luigi Cherubini. Programma con note illustrative [tenuta nel] R. Istituto musicale di Firenze, Marzo 1902. Firenze, tip. Galletti e Cocci. — 8°. 17 p.

Luther, Martin.

Köstlin, Jul. Martin Luther. 5., neu bearb. Aufl., nach des Verfassers Tode fortgesetzt von G. Kawerau. Berlin, A. Duncker. — gr. 8°. In 20 Lieferungen, je ℳ 0,50.

— Luther, Martin, als Anwalt der Singvögel und sein Schutzbrief für dieselben. Ein Gespräch mit seinen Söhnen, dem Hauslehrer Wolf, Dr. Jonas u. M. Mathesius. Für Schulen und Vereine. Halle, Christlicher Volksschriften-Verein. — 8°. 16 S. ℳ 0,20.

— Luther als Erzieher. Von *,*. 6.—10. Taus. Berlin, M. Warneck. — gr. 8°. VI, 208 S. ℳ 2.

— Warmuth, Kurt. Martin Luther im deutschen Lied. [Flugschrift des evangelischen Bundes No. 193.] Leipzig, Buchh. des evang. Bundes von C. Braun. — gr. 8°. 32 S. ℳ 0,25.

Mendelssohn-Bartholdy, Felix.

G. Droysen.* Johann Gustav Droysen und Felix Mendelssohn-Bartholdy. [In „Deutsche Rundschau“ XXVIII, Heft 7, 8 und 9.] Berlin, Gebr. Paetel.

Metastasio, Pietro.

Arcari, Paolo. L'arte poetica di Pietro Metastasio: saggio critico. Milano, libr. editr. Nazionale. — 16°. 251 p. L. 3.

— Teza, E. Demofoonte del Metastasio: note interrogative. Padova, tip. G. B. Randi. [Dagli: *Atti e memorie della r. accademia di Padova,* vol. XVIII.] — 8°. 11 p.

Mozart, Wolfgang Amadeus.

Breakspeare, E. J. Mozart. Illus., Portraits. London, Dent. — 8°. 310 p. 3 s. 6 d.

[Dasselbe Werk erschien in der Serie „Master musicians, ed. by Crowest“ bei Dutton in New York. Preis $ 1,25.]

Mozart, Wolfgang Amadeus.

Don Juan* von W. A. Mozart (20. Dez. 1790). Zur sechshundertsten Aufführung im Königl. Opernhause zu Berlin am 12. Juni 1902. [Festschrift, herausg. von der General-Intendantur der Königl. Schauspiele zu Berlin.] — quer 8°. 14 S. [nicht pag.] u. 16 Taf. u. 2 Theaterzettel.

— Engl, Joh. Ev.* Jahresbericht 21. der internat. Stiftung: Mozarteum in Salzburg. Salzburg, Mozarteum. — gr. 8°. 60 S.

— Engl., J. E.* Aus Leopold und des Sohnes Wolfgang Mozart's irdischem Lebensgange. Vortrag. Separat-Abdruck aus dem im Selbstverlage der „Gesellschaft für Salzburger Landeskunde“ erschienenen Mittheilungen, XLII. Band. — gr. 8°. 22 S. mit 1 Porträt Leop. Mozarts.

— Engl., J. E.* Aus dem Mozart-Museum in Salzburg. Salzburg, Druck von R. Kiesel. Separatabdruck aus dem Salzburger Volksblatt No. 259 und 260. — 16°. 8 S.

— Gervais, (Etienne). Mozart, ou la jeunesse d'un grand artiste. Tours, Mame et fils. — kl. 8°. 143 p. avec grav.

— Mittheilungen* für die Mozart-Gemeinde in Berlin. Herausg. v. Rudolph Genée. Berlin, E. S. Mittler & Sohn in Komm. — 8°. Dreizehntes Heft: S. 81—112 mit 1 Bildnis und 1 Notenbeilage 7 S. in quer gr. 4°. Vierzehntes Heft: S. 113—152 mit 2 Bildn. Je ℳ 1,50.

Neefe, Christian Gottlob.

Lewy, H. Christian Gottlob Neefe. Dissert. Rostock (1901). — 8°. 94 S.

Nietzsche, Friedrich.

Dowerg, Rud. Friedrich Nietzsches „Geburt der Tragödie“ in ihren Beziehungen zur Philosophie Schopenhauers. Ein Beitrag zur Beurteilung Nietzsches. Dissert. Leipzig, Seele & Co. — gr. 8°. 97 S. ℳ 2.

— Nietzsche, Fr. Die Geburt der Tragödie. Uebersetzt und bearb. von W. Peterson-Berger. (Schwed. Text.) Stockholm, C. & E. Gernandt. — 8°. 180 S. Kr. 2,25.

— Rohde, Erwin. Friedrich Nietzsches: „Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik“. [Aus: „Kleine Schriften“.] Tübingen, J. B. C. Mohr. — gr. 8°. [S. 340—351.] ℳ 1.

Pedrell, Felipe.

Balaguer, V. J Pirenei. Trilogia lirica con un prologo. Tratta dal poema..... e tradotta in italiano da José M. Arteaga Pereira. Barcelona. — 8°. 104 S.

— La Trilogie Los Pirineos et la critique. Barcelone, (Oliva). — 8°. XVI, 317 p. [cf. den vorigen Jahrgang S. 98.]

Procházka, Rudolf von.

Hunnius, Carl. Rudolf v. Procházka. Ein deutscher Tondichter aus Böhmen. Literarische Skizze. Leipzig, R. Wöpke. — 8°. 102 S. mit 1 Bildnis. ℳ 1,50.

— Moissl, Franz. Erläuterungen zur Einführung in das Werk „Die Palmen“ von Rud. Freiherr v. Procházka, op. 13. Bremen, Praeger & Meier. ℳ 0,20.

Reichardt, Joh. Friedr.

Pauli, Walther. Joh. Friedr. Reichardt, sein Leben und seine Stellung in der Geschichte des deutschen Liedes. [Dissertation.] Berlin, Druck von E. Ebering. — 8°. 27 S.

Rossini, Gioachino.

Gandolfi, Riccardo.* Onoranze fiorentine a Gioachino Rossini inaugurandosi in Santa Croce il monumento al grande maestro (XXIII giugno MCMII). Memorie pubblicate da R. Gandolfi. Firenze, Tip. Galletti e Cocci. — 4°. 147 S. mit vielen Facsim. u. Portr. L. 5.

— Mazzatinti e Manis.* Lettere di G. Rossini s. vorigen Jahrgang.

— Piccini, G. (Jarro.) Giovacchino (!) Rossini e la sua famiglia: notizie anneddotiche tolte da documenti inedite. Firenze, R. Bemporad e figlio. — 8°. 37 p.

— Sanctis (De) Guglielmo. Memorie: studî dal vero. Roma [1901], tip. Forzani e C. — 8°. p. VIII, 193 e 2 ritr.

[Verschiedene Essays enthaltend. Darunter No. 1 Gioacchino Rossini.]

Rousseau, Jean Jacques.

Hellouin, F.* J. J. Rousseau et la psychologie à l'orchestre s. Geschichte der Musik.

Schäffer, Julius.

Bohn, Emil.* Julius Schäffer. Sonderabdruck aus der Chronik der Universität [Breslau] für 1901/02. [Breslau, Druck von Grass, Barth & Comp.] — 8°. 11 S.

Schubert, Franz.

Heuberger, Rich.* Franz Schubert. Berlin, „Harmonie“. ℳ 4 — s. vor. Jahrg.

— Siebert, Daniel. Franz Schubert. [Bilder aus dem Leben österreichischer Tonkünstler I.] Wien, Wiener Musik-Verlagshaus. — gr. 8°. 15 S. mit Bildnis. ℳ 0,20.

— Zenger, M. Franz Schuberts Wirken und Erdenwallen. [„Musikalisches Magazin“, herausg. von E. Rabich. Heft 4.] Langensalza, H. Beyer & Söhne. — gr. 8°. 43 S. ℳ 0,60.

Schumann, Clara.

Litzmann, Berthold.* Clara Schumann. Ein Künstlerleben. Nach Tagebüchern und Briefen. I. Band. Mädchenjahre. 1819—1840. Leipzig, Breitkopf & Härtel. — gr. 8°. VIII, 431 S. mit 3 Bildnissen. ℳ 9.

Schumann, Robert.

Abert, Herm.* Robert Schumann. [„Berühmte Musiker“, herausgeg. von H. Reimann. Bd. XV.] Berlin (1903), „Harmonie“. — gr. 8°. 112 S. mit Abbildungen, 2 Taf. u. 4 Fksms. ℳ 4.

— Raymond-Duval. Robert Schumann L'amour du poète (Dichterliebe). Seize Mélodies op. 48 ..... Traduction française, avec essai critique et commentaire psychologique. — 4°. XVIII, 48 p. fr. 3.

Sechter, Simon.

Capellen, Geo. Ist das System S. Sechter's ein geeigneter Ausgangspunkt für die theoretische Wagnerforschung? Streitschrift. (Sammlung musikwissenschaftlicher Abhandlungen No. 2.) Leipzig, C. F. Kahnt Nachf. — gr. 8°. 35 S. ℳ 0,50.

Steffani, Agostino.

Neisser, Arthur. Servio Tullio. Eine Oper aus dem Jahre 1683 von Agostino Steffani [Dissertation.] Leipzig, Druck von C. G. Roeder. — 8°. 161 S. mit 3 Abbildgn.

Stradivari, Antonio.

Hill,* W. Henry, Arthur F. Hill, F. S. A. & Alfred E. Hill. Antonio Stradivari his life and work (1644—1737); with an introductory note by Lady *Huggins*. London, W. E. Hill & Sons. — 4°. 303 p. mit vielen Illustrationen im Text, Tafeln [darunter 15 farbige], Faksim. etc. £ 2/2/0.

Stradivari, Antonio.
Mandelli, Alfonso. Nuove indagini su Antonio Stradivari. Milano (1903), U. Hoepli. — 8°. XVI, 126 p. c. 23 incisioni e 4 fac-simili. L. 6,50.

Strauss, Richard.
Urban, Erich. Strauss contra Wagner. 2. Aufl. Berlin, Schuster & Loeffler. — 12°. 95 S. ℳ 1.

Taine, Hippolyte.
Sa vie et sa correspondance. Correspondance de jeunesse (1847—1853). 2e édition. Paris, Hachette et Ce. — 16°. 378 p. 3 fr. 50.
[cf. die Artikelserie: Taine musicien d'après sa correspondance in „Le guide musical" 1902. No. 46 f.]

Tamagno, Francesco.
de Amicis, Edmondo. Francesco Tamagno: biografia. [Collezione „Nostri Artisti" No. 5.] Palermo, S. Biondo. — 16°. 24 p. L. 0,10.

Telemann, Georg Philipp.
Ottzenn, Curt.* Telemann als Opernkomponist. Ein Beitrag zur Geschichte der Hamburger Oper. Mit einem Bande Noten-Beilagen. [Musikwissenschaftliche Studien, veröffentlicht von E. Ebering. Heft 1.] Berlin, E. Ebering. — gr. 8°. 48 S. u. gr. 4°, 88 S. ℳ 5.

Thomas von Aquino.
Bellet, C. F. Saint Thomas d'Aquin (le Saint; le Penseur; son œuvre et sa destinée), discours. Paris, Picard et fils. — 8°. 47 p.

Tschaikowski, Peter.
Hrubý, Karl. Peter Tschaikowsky. Eine monographische Studie. [Moderne Musiker.] Leipzig, H. Seemann Nachf. — gr. 8°. 57 S. mit 1 Bildnis. ℳ 1.
— Tschaikowsky, Modeste. Peter Iljitsch Tschaikowsky's Leben. Bd. II. [Russ. Text.] Moskau, P. Jurgenson. — 12°. 695 S. R. 3.
— Dasselbe. Ins Deutsche übersetzt von Paul Juon. Moskau-Leipzig, P. Jurgenson. Lief. 2—7. Je ℳ 0,90.

Verdi, Giuseppe.
Cannarella, Angelo. Giuseppe Verdi: versi. Siracusa, tip. del *Tamburo*. — 8°. 45 p.

Verdi, Giuseppe.
Cibelli, Michele. Commemorando G. Verdi: discorso detto a Rodi Garganico [10. febbraio 1901]. Napoli [1901], tip. di L. Gargiulo. — 16°. 18 p.
— Colonna, E. D. Giuseppe Verdi nella vita e nelle opere, 1813—1901: biografia anneddotica. Palermo, S. Biondo. — 8°. 24 p. L. 0,10. [I nostri artisti, n. 2.]
— Lonzar, Carlo. Del genio di Verdi: commemorazione tenuta in Cervignano del Friuli (febbraio 1901). Udine, tip. D. Del Bianco. — 8°. 26 p. [Dalle *Pagine friulane*, anno XIV, 6 febbr. 1902.]
— Maggioni, Enrico. Commemorazione di Giuseppe Verdi. [In: Commentarî dell' ateneo di Brescia per l'anno 1901. Brescia, tip. F. Apollonio.]
— Meister-Spiele und Verdi-Fest-Spiele im Königl. Schauspielhause und im neuen Königl. Operntheater zu Berlin. Mai 1902. Berlin, O. Elsner. — Fol. 36 S. mit Abbildungen. ℳ 3.
— Monaldi, Gino. Un' opera buffa: episodio della gioventù del Verdi: atto unico. Torino, f.lli Bocca. — 16°. 34 p. L. 1.
— Pascolato, Alessandro.* Re Lear e Ballo in Maschera. Lettere di Giuseppe Verdi ad Antonio Somma. Città di Castello, S. Lapi. — 8°. 98 p. L. 2.
— Pettenati, Mario. Giuseppe Verdi: affetti e rimembranze. Parma, L. Battei. — 16°. 148 p. L. 1.
— Signorini, Giuseppe. Vita di Giuseppe Verdi: libro per i ragazzi. Milano, L. F. Cogliati. — 16°. 94 p. e ritr. L. 1.
— Soavi, Giuseppe. A Verdi: parole dette nel teatro Municipale di Piacenza, commemorandosi il maestro, auspice la cooperativa teatrale piacentina Giuseppe Verdi, (8 febbr. 1901). Piacenza (1901), tip. Bertola e C. — 4°. 14 p.
— Tecchio, Giovanni. Verdi: ode. Faenza (1901), stab. tip. di G. Montanari. — 8°. 14 p.
— Torrepadula, Rocco di. Ricordanze verdiane. Conferenza: con prefazione di Giacinto Mazzuca. Napoli (?).

Verdi, Giuseppe.

Venezia, Saverio. Per Giuseppe Verdi: parole lette alle allieve ed agli allievi delle scuole pubbliche elementari di Sciacca [27 gennaio 1902]. Sciacca, tip. B. Guadagna. — 8°. 15 p.

— Verdi, Giuseppe, e Verdi, Giuseppina. [Tre lettere inedite scritte da Parigi nell' anno 1866.] Parma [1901], tip. L. Battei. — 16°. 12 p.

— Zanardi, Ettore. Commemorazione del maestro Giuseppe Verdi: lettura fatta nel teatro comunale di Budrio. Bologna [1901], tip. succ. Monti. — 16°. 24 p. L. 0,25.

Wagner, Richard.

Almanach, illustrierter, zu den Bayreuther Festspielen. Den Festspielbesuchern u. Freunden Richard Wagner's zur übersichtlichen Orientierung über die bisherige Wagnerliteratur sowie der Bühnenfestspiele gewidmet. Bayreuth, Osswald sen. — gr. 8°. 56 S. ℳ 1,50.

— Bertrand (Ch. A.) et J. G. Prod'homme. Crépuscule des dieux s. unter Guides analytiques de L'anneau du Nibelung.

— Broesel, Wilhelm. Kundry, ein Beitrag zur Auffassung der weiblichen Gestalt in Richard Wagner's „Parsifal". Leipzig, E. W. Fritzsch. — ℳ 0,40.

— Broesel, Wilhelm. Richard Wagner's Senta. Ein Beitrag zu deren Auffassung, als Ergänzung der Schrift des Verfassers „Der Character der Senta und seine ideale Darstellung". Leipzig, F. Reinboth. — gr. 8°. 25 S. ℳ 0,50.

— Brooks, E. The story of Tristram. Philadelphia, Penn Pub. Co. — 12°. 334 p. $ 1.

— Capellen, Geo. Ist das System S. Sechter's ein geeigneter Ausgangspunkt für die theoretische Wagnerforschung s. unter Sechter, Simon S. 116.

— Chamberlain, H. S. Richard Wagner, sa vie et ses œuvres. 2e édition. Paris, Perrin et Cie. — 16°. fr. 3,50.

— Chamberlain, H. S. El drama Wagneriá. Traductiò de Joaquin Pena. Barcelona, Fidel Giró. — 8°. V, 222 p. 3 Pes.

Wagner, Richard.

Chavarri, Eduardo L. El anillo del Nibelungo. Tetralogia de R. Wagner. Ensayo analítico del poema y de la música. Madrid, B. Rodriguez Serra. — 16°. 287 p. con 150 fotograbados y ejemplos musicales.

— Chop, M. Leiddraad door Richard Wagner's werken. Bewerkt door Wilhelmine van Westrheene. 2 e, herz. druk. Afl. 1: Tannhäuser. Amsterdam, L. J. Veen. — gr. 8°. compl. 10 afl. bij inteek f. 5. Einzeln f. 0,60—0,75.

— Conybeare, C. F. P. Vahnfried. London, Paul. — 12°. 3 s. 6 d.

— Dettmar, Hans. Tristan und Isolde in Paris. [In „Zürcher Diskussionen". 3. Jahrgang No. 25/26.] Paris, Verlag Zürcher Diskuss. — gr. 4°. 16 S. ℳ 1,20.

— Domenech Espanyol, Michel. L'apothéose musicale de la réligion catholique. „Parsifal" de Wagner. Revelations démonstratives de la signification et symbolisme musical de cette œuvre. Traduit du catalan par Jules Villeneau. Barcelone, Imprim. de Fidel Giró. — 8°. 278 p. fr. 5.

— Dry, Wakeling. Nights in the opera. 1: Wagner's Lohengrin. 2: Wagner's Tannhäuser. 3: Wagner's Tristan und Isolde. London, De la More Press. — 8°. 3 vols in box 3 s. 6 d. Einzeln je 1 s. 6 d.

— Ellis, William Ashton. Life of Rich. Wagner. An authorized English version of C. F. Glasenapp's „Das Leben Richard Wagner's". Vol. II. London, Kegan Paul, Trench, Trübner & Co. — 8°. 436 p. 16 s.

— Fourcaud, L. de. L'anneau de Nibelung. Deuxième journée. Siegfried .... de R. Wagner. Version française d'Alfred Ernst. Bref aperçu de l'action, au point de vue des traditions populaires courantes; par L. de F. Paris, Fromont. [s. a.] — 8°. 8 p. 30 c.

[Extrait du Gaulois du 19. Déc. 1901.]

— Führer durch Bayreuth mit besonderer Berücksichtigung der Wagner-Festspiele. Wiesbaden, R. Bechtold & Co. — 8°. — 32 S. mit Abbildungen. ℳ 0,50.

— Glasenapp, C. F. Life of Richard Wagner. Vol. 2. s. Ellis, William Ashton.

Wagner, Richard.

Golther, Wolfg.* Die sagengeschichtlichen Grundlagen der Ringdichtung Richard Wagners. Charlottenburg, Verlag der Allgem. Musikzeitung. — gr. 8°. 112 S. ℳ 2,40.

— Guides analytiques de L'anneau du Nibelung de R. Wagner. 1. Le crépuscule des dieux; analyse du livret par Ch.-A. Bertrand; analyse de la partition par J.-G. Prod'homme. Paris, libr. Molière. — 16°. 71 p.

— Henderson, W. J. Richard Wagner: his life and his dramas. Biographical study of the man and explanation of his work. London, Putnam. — 8°. 514 p. 6 s.

— Hirsch, William. Genie und Entartung. Eine psychologische Studie. Mit einem Vorwort von E. Mendel. Zweite Aufl. Berlin, Oscar Coblentz. — ℳ 4.
[Darin enthalten: Richard Wagner und die Psychopathologie.]

— Hofmann, Friedrich H. Bayreuth und seine Kunstdenkmale. München, Vereinigte Kunstanstalten. — Lex. 8°. VIII, 112 S., 14 Tafeln, 128 Text-Illustr. und 1 Titelbild. ℳ 7.

— Jahn, Aug. Führer durch Richard Wagners „Lohengrin". Ein thematischer Leitfaden. Mit vollständ. Inhaltsangabe und 36 Notenbeispielen. Neue Auflage. Leipzig, F. Reinboth. — gr. 8°. 52 S. ℳ 1.

— Istel, Edgar.* Richard Wagner im Lichte eines zeitgenössischen Briefwechsels (1858 bis 1872). [Aus: „Die Musik".] Berlin, Schuster & Loeffler. — gr. 8°. 72 S. ℳ 1.

— Laudien, Victor. Richard Wagner und die Religion des Christentums. Vortrag. Königsberg, F. Beyer. — gr. 8°. 28 S. ℳ 0,50.

— Marsop, Paul. Der Kern der Wagner-Frage. Museumskunst oder Bühne der Lebenden? [Aus „Allgemeine Zeitung, Beilage".] München, Leipzig, E. F. Steinacker in Komm. — gr. 8°. 37 S. ℳ 0,75.

— Martens, Charles. Le crépuscule des dieux. Bruxelles, Société belge de librairie. — gr. 8°. 11 p. 1 fr.
[Extrait de la Revue générale, février 1902.]

Wagner, Richard.

Mielke, Adolf. Das Liebesmahl der Apostel. Eine biblische Scene von Richard Wagner. Kleiner Konzertführer. Leipzig, Breitkopf & Härtel. — 12°. 12 S. ℳ 0,10.

— Minckwitz, A. von. Richard Wagner's Rheingold; with introd. and notes. New York, Newson & Co. — 16°. 20+102 p. 75 c.

— Nodnagel, E. O. Jenseits von Wagner u. Liszt. s. Biographien u. Monographien in Sammlungen.

— Nover, (?). Der Mythus von der Götterdämmerung; seine ethische und pädagogische Bedeutung. Programm. Mainz. — 8°. 48 S.

— Pfohl, Ferd. Führer durch Musik und Sage von Richard Wagners Tannhäuser. Leipzig, F. Reinboth. — ℳ 1.

— Pfordten, Hermann Freiherr von der. Handlung und Dichtung der Bühnenwerke Richard Wagners nach ihren Grundlagen in Sage und Geschichte. 3. Aufl. Berlin, Trowitzsch & Sohn. — ℳ 6.

— Poirée, Elie. Essais de technique et d'esthétique musicales. Ire série. II: le discours musical, son principe, ses formes expressives, spécialement d'après la partition des „Maîtres Chanteurs" de Richard Wagner. Paris, Fromont. — gr. 8°. IV, 453 p. avec musique. fr. 8.

— Prod'homme, J.-G. Le crépuscule des dieux s. unter Guides analytiques.

— Ribera, Antonio y Salvador Vilaregut. Traductiò catalana adaptada à la musica de *L'Or del Rhin* de R. Wagner. Barcelona, Girò. — 8°. XIV, 104 p. avec exempl. de mus.

— Röckl, S. Ludwig II. und Richard Wagner in den Jahren 1864 und 1865. München (1903), C. H. Beck. ℳ 2,50.

— Schemann, Ludwig.* Meine Erinnerungen an Richard Wagner. Stuttgart, F. Frommann. — gr. 8°. 86 S. ℳ 1,50.

— Schilling, A. Aus Richard Wagner's Jugendzeit. Mit einem Doppelportrait: R. Wagner und seine Lieblingsschwester. 2. Aufl. Berlin, Globig. — 8°. 128 S. ℳ 3.

— Schuré, Édouard. Le drame musical. Richard Wagner, son œuvre et son idée. 4e édition. Paris, Perrin et Cie. — 16°. 3 fr. 50.

Wagner, Richard.

Schwabe, Frieda. Die Frauengestalten Wagners als Typen des „Ewig Weiblichen". München, Verlagsanstalt F. Bruckmann. — 8°. VIII, 160 S. ℳ 2,50.

— Schwerin, Claudius Freiherr v. Richard Wagners Frauengestalten: Brünhilde, Kundry. Leipzig, F. Reinboth. — gr. 8°. 88 S. ℳ 1,50.

— Seidl, Arthur. Wagneriana. Kritische Aesthetik s. u. Biographien und Monographien in Sammlungen.

— Silège, Henri.* Bibliographie Wagnérienne française s. Lexika u. Verzeichnisse.

— Steiner, A.* Richard Wagner in Zürich. II. Teil 1852—1855. (Neujahrsblatt, 90. der allgemeinen Musikgesellschaft in Zürich. 1902.) Zürich, Gebr. Hug & Co. in Komm. — gr. 4°. 36 S. mit 1 Bildnis und 6 Beilagen. ℳ 3.

— Tabanelli, Nicola. La vera donna nel concetto di R. Wagner. Estratto dalla Rivista Teatrale Italiana (1° Giugno 1902). Napoli, Melfi e Joele.

— Urban, Erich. Strauss contra Wagner. 2. Aufl. Berlin, Schuster & Loeffler. — 12°. 95 S. ℳ 1.

— Vincens, Ch. Richard Wagner et le Wagnérisme au point de vue français. Paris, Fischbacher. — 8°. 33 p. fr. 1,50.

— Wagner, Richard. Nachgelassene Schriften und Dichtungen. 2. Auflage. Leipzig, Breitkopf & Härtel. — gr. 8°. III, 216 S. ℳ 4,80.

— Wagner, Rich. L'arte e la rivoluzione (1849). Genova, Libreria Moderna (Chiavari, stab. tip. Chiavarese). — 16°. 93 p. L. 1.
[Biblioteca moderna, n. 11.]

— Wagner, Rich. Die Musik und ihre Klassiker . . . . s. im vorigen Abschnitt.

— Wegweiser durch die Motivenwelt der Musik zu Richard Wagner's Bühnenfestspiel „Der Ring des Nibelungen". Teil I „Rheingold". Mit in den Text gedruckten Notenbeispielen 1—44. Neuauflage. Charlottenburg, Verlag der Allgem. Musik-Zeitung. ℳ 1.

Wagner, Richard.

Wegweiser, praktischer, für Bayreuther Festspielbesucher, mit einem Titelbild R. Wagner's von Franz v. Lenbach. Bayreuth, Niehrenheim & Bayerlein. — 8°. 141 S. mit Abbildungen, Plänen und 1 farb. Plan. ℳ 1.

— Werner, Rich. Richard Wagners dramatische Dichtungen in französischer Übersetzung. 2. Tl. (Programm). Berlin, R. Gaertner. — 4°. 40 S. ℳ 1.

— Wild, Friedrich. Bayreuth 1902. Praktisches Handbuch für Festspiel-Besucher, unter Mitwirkung von Wolfg. Golther, Eduard Reuss, Moritz Wirth u. a. Leipzig, F. Luckhardt. — 8°. IV, 12, 24, 199, 44 u. 32 S. mit Abbildungen, 45 Bildnissen und 1 farb. Plan. ℳ 3.

— Wirth, Moritz. Der Ring des Nibelungen, das Weltgedicht des Kapitalismus. 1.–6. Heft. Leipzig, F. Reinboth. Je ℳ 0,75.

— Wolzogen, Hans von. Guide to the legend poem and music of Richard Wagner's Tristan and Isolde. Translated and illus. with extracts from Swinburne's Tristram of Lyonesse etc. by B. L. Mosely, L. L. B. 3d edition. Leipzig, Breitkopf & Härtel. — 8°. 52 S. ℳ 1.

— Zoccoli, Ettore. L'estetica di Arturo Schopenhauer: propedeutica all' estetica Wagneriana s. vorigen Jahrgang.

— El Capvespre dels Déus. Tercera jornada de la Tetralogía L'Anell del Nibelung. Traductió catalana de Geroni Zanné y Antonio Ribera. Barcelona [1901], Associació Wagneriana. — 12°. 103 p. 2 Pes.

— Le Crépuscule des Dieux . . . . Traduction française en prose rhythmée, exactement adaptée au texte musical allemand, par Jacques d'Offoël. Nouvelle édition. Paris (1901), libr. Chamuel et Co. — 18°. 87 p.

— Lohengrin. Ins Polnische übersetzt von Urbanski.

— Tristan et Isolde. Drame musical en trois actes. Version française d'Alfred Ernst et de L. de Fourcaud et Paul Bruck. 3e et 4e éd. Leipzig, Breitkopf & Härtel. — 8°. 94 S. ℳ 1,60.

Wagner, Siegfried.
Karpath, Ludwig. Siegfried Wagner als Mensch und Künstler. (Moderne Musiker.) Leipzig, H. Seemann Nachf. — 8°. 42 S. mit Abbildungen. ℳ 1.

Weber, Carl Maria von.
Euriante: opera romantica . . Versione ritmica italiana di *Gustavo Macchi*. Milano, A. Pigna. — 16°. 63 p. L. 1.

— Der Freischütz. (Il Franco cacciatore) . . . . . Nuova traduzione italiana. [Uebersetzer nicht genannt.] Milano, tip. Volentieri, Rigamonti e C. — 16°. 32 p.

— Lindner, Felix. Zur Geschichte der Oberonsage. Vortrag. Rostock, H. Warkentien. — gr. 8°. 18 S. ℳ 0,60.

Wieck, Friedrich.
Joss, Victor.* Der Musikpädagog Fr. Wieck u. seine Familie s. vorigen Jahrg.

Wolf, Hugo.
Hellmer, Edmund.* Hugo Wolf's Briefe an Emil Kauffmann. Im Auftrage des Hugo Wolf-Vereins in Wien herausg. Berlin, S. Fischer. — gr. 8°. 191 S. ℳ 3,50.

Zumsteeg, Johann Rudolph.
Landshoff, Ludw.* Johann Rudolph Zumsteeg (1760—1802). Ein Beitrag zur Geschichte des Liedes und der Ballade. Berlin, S. Fischer. — gr. 8°. VII, 214 S. mit 1 Bildnis. ℳ 6.

Allgemeine Musiklehre.

Akustik. Elementar-, Harmonie-, Kompositions- und Formenlehre. Über Dirigieren, Vortragslehre, Stil in der Musik.

Banister, H. C. Musical analysis: a handbook for students; with musical examples. London, W. Reeves. — 8°. 86 p. 2 s. (New York, Scribner [imported] $ 1,80.)

Bässler, K. M. Das Zahlen-Notensystem, Alphabet-Notensystem. Zwickau, Selbstverlag. — gr. 4°. 8 S.

Bäuerle, Herm. Repetitorium d. Harmonielehre in fortlaufender Reihe von Fragen, für Musikexaminanden zum prüfenden Selbststudium zusammengestellt. Mit 1 Anhang: Literatur zum Studium der Harmonielehre. Leipzig, M. Hesse. — 8°. 30 S. ℳ 0,50.

Berlioz, H. Le chef d'orchestre. Théorie de son art (extrait du Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes). 2e édition. Paris, Lemoine. — 8°. 47 p. avec fig. et musique. fr. 2.

Berlioz, H. Die Kunst des Dirigierens. s. vorigen Jahrg. S. 104.

Bondesen, J. D. Læren om Contrapunkt. Kjøbenhavn, Th. Petersen. — 8°. 151 S.

Bottali. Piccolo manuale per il musicante, compilato in occasione della riforma delle musiche militari del regno d'Italia. Milano, ditta F. Roth di A. Bottali. — 16°. 38 p.

Brizio, G. B. Calligrafia musicale ad uso delle scuole elemt. 2a edizione. Torino, G. B. Petrini di G. Gallizio. L. 0,20.

Bubali, Eugenio. Grammatica della lingua musicale compilata sulle norme, in generale, di quella di una lingua: nuovo lavoro a vantaggio dei giovani compositori. Frosinone, tip. C. Stracca. — 8°. 35 p. L. 1.

Buttschardt, Carl. Praktisches Lehrbuch der Musikwissenschaft. Eine Abhandlung des gesamten musik-theoretischen Stoffes zum speziellen Gebrauch beim höheren Klavierunterricht. Op. 50. 2 Bände. Braunschweig, Litolff. — hoch 4°. 67 und 92 S. Je ℳ 2,50.

Dabney, J. P. Musical basis of verse: a scientific study of the principles of poetic composition. London, Longmans. — 8°. 6 s. 6 d.

Degner, E. W. Anleitungen und Beispiele zum Bilden von Cadenzen u. Modulationen zum Harmonisieren gegebener Melodien und Bässe am Clavier und an der Orgel. Im Anschluss an den im theoretischen Unterrichte vorgetragenen Lehrstoff und zum Gebrauche in den Classen für Clavier- und Orgelspiel an der Schule des steiermärk. Musikvereines. I. Theil. Uebungen am Clavier. Wien, F. Deuticke. — Lex. 8°. V, 90 S. ℳ 3.

Draeseke, Felix.* Der gebundene Styl. Lehrbuch für Kontrapunkt und Fuge. 2 Bde. Hannover, L. Oertel. — Lex. 8°. 187 und 205 S. Je ℳ 5.

Ergo, Emil. Leerboek van het Contrapunt. Tweede deel, 3e stuk. Amsterdam, van Munster & Zoon Erven.
[Das Werk liegt nunmehr vollständig vor.]

Freudenberg, W. Die Lehre von den Intervallen. Eine praktische Anleitung zur systemat. Entwickelung der Intervalle aus dem Tonsystem. Berlin, Globus-Verlag. — 8°. 23 S. ℳ 0,50.

Gasperini, G. Dell' arte di interpretare la scrittura della musica vocale del cinquecento. s. unter Geschichte der Musik.

Goetschius, Percy. Counterpoint applied in the invention, fugue, canon and other polyphonic forms: an exhaustive treatise on the structural and formal details of the polyphonic or contrapuntal forms of music. New York, G. Schirmer. — 8°. 9+318 p. $ 2.

Halm, A. Harmonielehre. Neudruck. Sammlung Göschen No. 120. Leipzig, Göschen. — 12°. 128 u. XXXI S. ℳ 0,80.

Hecht, G. Aufgabenheft zur Harmonielehre. Im Anschluss an die Neubearbeitung von Fr. Zimmers Harmonielehre. Quedlinburg, Vieweg. — 8°. ℳ 0,40.

Indy, Vincent d'. Cours de composition musicale. Premier livre. Paris, Durand et fils. fr. 10.

Jadassohn, S. Die Kunst zu modulieren und zu präludieren. Ein prakt. Beitrag zur Harmonielehre. 2. Aufl. Leipzig, Breitkopf & Härtel. — gr. 8°. VIII, 188 S. ℳ 3,60.

Jadassohn, S. A manual of single, double, triple and quadruple counterpoint; from the 3d rev. German edition, by Th. Baker. New York, G. Schirmer. — 8°. 5+137 p. $ 1,75.

Kling, H. Théorie élémentaire et pratique de l'art du chef d'orchestre du directeur de musique d'harmonie, de fanfare et de société chorale. Paris, Fischbacher. — 12°. 56 p. fr. 1,25.

Krehl, Stephan. Musikalische Formenlehre (Kompositionslehre). 1. Teil: Die reine Formenlehre. Sammlung Göschen No. 149. Leipzig, Göschen. — 12°. 135 S. ℳ 0,80.

Laan, G. C. F. van der. Ons toonstelsel. Eenvoudige theorie der muziek, voornamelijk ten dienste van onderwijzers. Groningen, J. B. Wolters. — 8°. 8+167S. f. 1.

Laduchin, N. Kurzgefasste Harmonielehre (Russ. Text.) Moskau, Jurgenson. — 12°. 36 S. 50 Kop.

Lobe, Joh. Chr. Katechismus der Kompositionslehre. 7. Aufl. v. Rich. Hofmann. (Weber's illustrierte Katechismen No. 50.) Leipzig, J. J. Weber. — 12°. VIII, 310 S. ℳ 3,50.

Loewengard, M. Lehrbuch des Canons und der Fuge. Berlin (Halensee), Verlag Dreililien. — gr. 8°. VI, 87 S. geb. ℳ 4.

Loewengard, M. Lehrbuch des Contrapunkts s. vorigen Jahrgang.

Marlier, André. Traité complet d'harmonie envisagée au point de vue classique et moderne. Leipzig, Cranz. — gr. 8°. ℳ 7,20.

McLaughlin, Ja. M. Elements and notation of music. Boston, Ginn. — 12°. 4+124 p., 55 c.

McConnell, Marie Florence. Some essentials in musical definitions for music students. [New York, Fischer & Bro. — 12°. 4+100 p. $ 1.

Meerens, Ch. La science musicale à la portée de tous les artistes et amateurs. s. Biographien und Monographien in Sammlungen.

Paillard-Fernel, G. Des sources naturelles de la musique. Recherches et déductions dans la théorie musicale et les harmoniques. Paris [1903], Fischbacher. — gr. 8°. 202 p. fr. 5.

Pauw, G. F. de. Beginselen der muziek. Groningen, J. B. Wolters. — 8°. 70 S. fr. 0,75.

Pembaur, Josef. Harmonie- u. Melodielehre. siehe vorigen Jahrgang. S. 106.

Piel, P. Harmonie-Lehre. Unter besonderer Berücksichtigung der Anforderungen für das kirchliche Orgelspiel zunächst für Lehrer-Seminare bearbeitet u. herausgeg. 7. Aufl. Op. 64. Düsseldorf, L. Schwann. — gr. 8°. XII, 335 S. ℳ 3,50.

Polak, A. J.* Ueber Ton-Rhythmik und Stimmenführung. Neue Beiträge z. Lehre vom musikalischen Hören. Leipzig, Breitkopf & Härtel. — gr 8°. 263 S. ℳ 8.

Ratez, E. Traité élémentaire de contrepoint et de fugue. Paris, Leduc. 6 fr.

Richter, Alfred. Aufgabenbuch zu E. F. Richters Lehrbuch des einfachen und doppelten Kontrapunktes. 3. Aufl. Leipzig, Breitkopf & Härtel. — 8°. IV, 64 S. ℳ 1,50.

Richter, A. Aufgabenbuch zu E. F. Richters Harmonielehre. 17. Aufl. Ebenda. — 8°. VI, 54 S. ℳ 1.

Richter, A. Schlüssel zu dem Aufgabenbuch zu E. F. Richters Lehrbuch der Harmonie. Zum Selbstunterricht. 2. verb. Aufl. Ebenda. — 8°. VI, 239 S. ℳ 3.

Richter, E. F. Traité de fugue précédé de l'étude des imitations et du canon. Traduit de l'Allemand par G. Sandré. Leipzig, Breitkopf & Härtel. — 8°. VIII, 193 S. ℳ 4,80.

Richter, E. F. Traité d'harmonie théorique et pratique. Traduit de l'Allemand par G. Sandré. 6ième édition. Ebenda. — 8°. VIII, 200 S. ℳ 4.

Riemann, Hugo.* Grosse Kompositionslehre. II. Band. Der polyphone Satz. (Kontrapunkt, Fuge, Kanon.) Berlin (1903), W. Spemann. — gr. 8°. VIII, 446 S. ℳ 14.
[cf. vorigen Jahrgang S. 107.]

Riemann, H. Manuel de l'harmonie. Traduit sur la 3e édit. allemande. Leipzig, Breitkopf & Härtel. — gr. 8°. XIV, 248 S. ℳ 6.

Riemann, H.* Anleitung zum Partiturspiel. Leipzig, M. Hesse. [Illustr. Katechismen No. 30.] — 8°. III, 127 S. ℳ 1,50.

Riesen, Paul. Das schlüssellose Notensystem der Zukunft. Mit in den Text gedruckten Notenbeispielen und einem Anhang von 5 im neuen System ausgeführten Musikpiècen. 1. und 2. Auflage. Dresden, Riesen & Calebow. — 8°. Je 21 S. ℳ 0,90.

Ripley, F. and T. Tappen. New music primer. New York, Amer. Book Co. — 8°. 128 p. 30 c.

Roeder, Karl. Einführung in die Theorie der Tonkunst. Zum Gebrauch bei der musikalischen Vorbildung von Praeparanden und Lehrerinnen, sowie beim Privat-Unterricht. 2. verb. u. vermehrte Aufl. Neuwied, Heuser's Verlag. — gr. 8°. VIII, 78 S. ℳ 1,60.

Römer-Neubner, Meta. Quadrat-Noten. Ein neues vereinfachtes Notensystem ohne Schlüssel, ohne Pausen und Versetzungszeichen (♯, ♭, ×, ♮, ♭♭) mit nur 12 verschiedenen, periodisch wiederkehrenden Notenbildern. Kronstadt, W. Hiemesch. — quer gr. 4°. IV, 35 S. ℳ 2.

Saint-Saëns, C. Harmonie und Melodie. Deutsch von W. Kleefeld. Leipzig, H. Seemann Nachf. ℳ 5.

Schaefer, Karl L. Musikalische Akustik. Sammlung Göschen No. 21. Leipzig, Göschen. — 12°. 158 S. mit 35 Abbildgn. ℳ 0,80.

Schaik, W. C. L. van.* Wellenlehre und Schall. Deutsche Ausgabe bearb. v. Hugo Fenkner. Braunschweig, Vieweg & Sohn. gr. 8°. XI, 358 S. mit 176 Abbildgn. ℳ 8.

Schleyer, Joh. Martin. Vereinfachung u. Erleichterung der musikalischen Notenschreibung. Ein Vorschlag. Konstanz, Schleyer's Weltsprache-Zentralbüro. — hoch 4°. 22 S. ℳ 0,60.

Schröder, Hermann.* Die symmetrische Umkehrung in der Musik. Ein Beitrag zur Harmonie- u. Kompositionslehre mit Hinweis auf die hier technisch notwendige Wiedereinführung antiker Tonarten im Style moderner Harmonik. [Beiheft VIII der Publ. der Intern. Musik-Gesellschaft.] Leipzig, Breitkopf & Härtel. — 8°. 128 S. ℳ 5.

Sering, F. W. Allgemeine Musiklehre in ihrer Begrenzung auf das Notwendigste für Lehrer und Schüler in jedem Zweige musikalischen Unterrichts. Herausgeg. v. K. Kühn. 5. verb. Auflage. Lahr, M. Schauenburg. — gr. 8°. VI, 54 S. ℳ 0,80.

Somervell, Arthur. Chart of the Rules of Harmony for Students. Oxford, The Clarendon Press. — kl. Fol. 2 S. 1 s.

Sykes, T. P. Teacher's manual of school music. Book I. for standards 1, 2. Book II. for standards 3, 4. London, Schofield. — 8°. 1 s. 6 d. resp. 1 s. 9 d.

Tacchinardi, G. Studio sulla interpretazione della musica. Firenze, tip. Galletti e Cocci. 8°. 77 p. L. 2.

Telesca, Giovanni. Della velocità del suono: monografia. Parte I—II. Matera [1901], tip. F. P. Conti. — 8°. 2. fasc. 63 u. 43 p.

Telesca, Giovanni. Della velocità del suono in relazione della velocità molecolare dei gaz: Considerazioni. Ebenda. [1901].

Tetzel, Eugen. Allgemeine Musiklehre und Theorie des Klavierspiels. Mit einigen Uebersichts-Tabellen und schematischen Darstellungen. Berlin, Jonasson-Eckermann. — 8°. 48 S. ℳ 1,50.

Tiersch, Otto. Kurze praktische Generalbass-, Harmonie- und Modulationslehre oder: Vollständiger Lehrgang für den homophonen Vocalsatz (streng und frei) in 24 Übungen. (Gegründet auf des Verf. Harmoniesystem.) 2. Auflage. Leipzig, Breitkopf & Härtel. — gr. 8°. VIII, 82 S. ℳ 1,50.

Urgiss, Julius. Allgemeine Musiklehre. Miniatur-Bibliothek No. 421. Leipzig, A. O. Paul. — 32°. 44 S. ℳ 0,10.

Valensise, Raffaele. La forma del suono secondo l'Alighieri. Napoli, tip. Pansini.
[Sucht zu beweisen, daß Dante auch in akustischen Dingen wohl bewandert war.]

Vancell y Roca, Juan. El libro de música y canto. Primera parte. Barcelona. Giró. — 8°. 146 S. 3 Pes.

Wallfisch, H. Theoretisch-praktische Anleitung nach eigener Fantasie regelrecht zu musizieren und mit geringen Vorkenntnissen bekannte Melodien selbständig wiederzugeben u. richtig z. akkompagnieren. 2. verb. Aufl. Berlin (1903), S. Cronbach. — gr. 8°. IV, 104 S. ℳ 2,50.

Walter, W. Musikalische Bildung für Dilettanten. Populäre Darstellung der Musik-Theorie u. Aesthetik. (Russischer Text.) St. Petersburg, Selbstverlag. — 12°. 138+22 S.

Weiler, W. Schwingungen und Wellen; Akustik: Lehre vom Schall. [Weiler's Physikbuch III. Band.] (Aus: „Kleine Bibliothek Schreiber“ No. 12.) Eßlingen, J. F. Schreiber. — gr. 8°. III, III, 208 und II S. mit 80 Abbildungen. ℳ 1,20.

Wistinghausen, Richard von.* Ueber die Grundlagen unseres harmonischen Empfindens. [Im „Bericht der Dresdener Musik-Schule über das XI. u. XII. Schuljahr 1900—1902“ herausgegeben von R. L. Schneider.] Dresden, [R. L. Schneider], Neumarkt 2. — 8°.

Woolhouse, W. S. B. Treatise on musical intervals and temperament. New edition. London [1901], Ch. Woolhouse. — kl. 8°. 143 p. 3 s.

Zimmer, Fr. Elementar-Musiklehre. Enth. das Wissensnötige f. jeden Musiktreibenden. 2. Heft. Theoretisch-praktische Harmonielehre, nebst Aufgabenheft. 18. Auflage. Quedlinburg, Ch. F. Vieweg. — 8°. 195 S. ℳ 1,80. Aufgabenheft. 66 S. ℳ 0,40.

Zimmer, Fr. 3. Heft. Organik, musikalische Formenlehre u. Abriss der geschichtlichen Entwickelung der abendländischen Musik, insonderheit des evangel. Kirchengesanges. 11. Aufl. ebenda. — 8°. 136 S. mit vielen in den Text gedr. Holzschnitten. ℳ 1,80.

Zopff, Herm. Der angehende Dirigent. 2. Aufl. Bearb. von Carl Kipke. Leipzig, C. Merseburger. — 8°. IV, 138 S. ℳ 1,50.

Besondere Musiklehre: Gesang.

Kirchengesang, Kunst- und Schulgesang, Gehörbildung.
(Praktische Schul- und Übungswerke ausgenommen.)

Ackermann, R. Der Gesang-Unterricht in der einklassigen Volksschule nach seinem Ziele, Stoffe und seiner Behandlung. [Aus „Für die Schule aus der Schule“ Heft 98.] Neuwied, Heuser's Verlag. — gr. 8°. 8 S. ℳ 0,30.

Ahrens, F. L. A. Lehrplan für Gesang. Programm. Bremerhaven (1901). — 4°. 8 + 10 S.

Analecta hymnica medii aevi. Herausgeg. v. Clemens Blume u. Guido M. Dreves. XXXVIII—XL. Leipzig, O. R. Reissland. — gr. 8°. XXXVIII. Psalteria Wessofontana, Ulrich v. Stöcklins v. Rottach, Abts zu Wessobrunn 1438—1443, 17 Reimpsalterien, hrsg. v. *Guido Maria Dreves.* 248 S. ℳ 8. — XXXIX—XL. Sequentiae ineditae. Liturgische Prosen des Mittelalters aus Handschriften und Frühdrucken. 6. Folge, hrsg. v. *Clemens Blume.* — 323 S. ℳ 10. — 7. Folge, hrsg. v. *Henry Marriott Bannister.* 350 S. ℳ 11.

L'Année liturgique à Rome. Tournai, Desclée, Lefebvre et Cie. — 12°. XXXI, 235 p. fr. 1,50.

Assemanus, J. Aloysius. Codex liturgicus. Paris, H. Welter, s. vorigen Jahrg.

Baralli, R. Di un nuovo *telum imbelle sine ictu,* contro il canto gregoriano. Pisa [1901], tip. Beato Giordano. — 8°. 14 p. L. 0,35.

Baralli, R. Ab initio non fuit sic.....: a proposito del *diesis* nel canto liturgico. Lucca, tip. Landi. — 8°. 46 p.

Bogaerts. L'uso del Canto Gregoriano tradizionale o analisi commentata dal breve *Nos quidem* del 18 maggio 1901. Roma, F. Pustet. — 8°. 44 p. L. 0,40.

Brenet Michel.* Additions inédites de Dom Jumilhac à son traité de „La science et la pratique du plaint-chant" (1673), publiées d'après le manuscrit de la Bibliothèque nationale. Paris, Bureaux de la Schola cantorum. — gr. 4°. 49 S.

Brooke, C. W. A. Alternative Hymn Tunes: Arranged primarily as substitutes for those repeated in Hymns ancient and modern. London, Sonnenschein. — 8°. 2 s. 6 d.

Browne, L., and E. Behnke. Voice, song, and speech: prac. guide for singers and speakers, from combined view of vocal surgeon and voice trainer. New issue. London, Low. — 8°. 265 p. Illus. 5 s.

Brownlie, John. Holy eastern church hymns. Transl. from service books. Intro., chapters on history, doctrine, worship, of the church. London, A. Gardner. — 8°. 142 p. 3 s. 6 d.

Cabrol, F., et H. Leclercq. Monumenta Ecclesiæ liturgica s. Geschichte der Musik.

Castex, André. Maladies de la voix. Paris, C. Raud.

[Behandelt im 6. Kapitel „Maladies de la voix chantante".]

Charnage, G. La Messe de Lacuson. Lacuson et ses panégyristes; son caractère. Besançon, impr. Millot frères. — 16°. 39 p.

Cohen, Carolus. Cantuale exhibens cantum trium vesperarum votivarum et completorii, adjectis litaniis, hymnis et orationibus in expositione XL et XIII horarum et in adornatione perpetua cantari solitis. Ed. IV. Regensburg, Pustet. — gr. 8°. 123 S. ℳ 0,80.

Coli, Teresina. Il canto, Milano, stab. P. Mariani fu C. — 16°. 115 p. L. 1,50.

Couderc, Camille. Note sur un missel à l'usage de l'église de la Daurade. Toulouse, Privat. — 8°. 12 p.

[Extrait des Annales du Midi (t. 14).]

Curwen, J. Spencer. Studies in worship music, chiefly as regards Congregational singing. 1. ser. 3. ed. New York, Scribner [imported]. — 12°. 7 + 537 p. $ 1,75.

Dechevrens, A.* Les vraies melodies grégoriennes s. Geschichte der Musik.

Dercks, E. Kurze Gesanglehre. [Aus: „Liederbuch für mittlere u. höhere Mädchenschulen und Lehrerinnenseminare".] Breslau, M. Woywod. — gr. 8°. (39 S.) ℳ 0,50.

Dietz, Phil. Die Restauration des evangelischen Kirchenliedes s. unter Geschichte der Musik.

Döring, G. Choralkunde. Hannover, Oertel. — gr. 8°. ℳ 4.

Duval, Gaston. Le Plain-Chant grégorien et les éditions de chant liturgique de Ratisbonne et de Solesmes. Paris [1901], Leclerc. — 8°. 20 p.

[Extrait du Bulletin du bibliophile.]

Duchesne, L. Origines du culte chrétien s. Geschichte der Musik.

Duyse, Fl. van. De melodie van het Nederlandsche lied en hare rhythmische vormen. s'-Gravenhage, Mart. Nijhoff. — gr. 8°. 2 + 351 S. f. 5,25.

Eccarius-Sieber, A. Die musikalische Gehörbildung. Leicht fassliche u. gründliche Anleitung zur Ausbildung des musikalischen Gehörs. Berlin N, Simrock. — ℳ 3.

Expert, Henry. Le Pseautier Huguenot s. Geschichte der Musik.

Ferrais, Emilio. Liturgia missæ juxta novissima s. sedis decreta. Verona, F. Cinquetti. — 16°. 168 p. L. 2.

[Biblioteca liturgica.]

Ferreri, Gherardo. La voce nel linguaggio e nel canto: conferenze tenute all' Università popolare di Roma. Roma (1903), Soc. editr. Dante Alighieri. — 16°. 132 p. L. 2.

Flatau, Theodor S.* Intonationsstörungen und Stimmverlust. Beiträge zur Lehre von den Stimmstörungen der Sänger. Zweite Aufl. Berlin, A. Stahl. — 8°. 10 S. ℳ 0,40.

Flatau, Theodor S.* Das habituelle Tremoliren der Singstimme. Neue Beiträge zur Lehre v. d. Stimmstörungen d. Sänger. Berlin, Stahl. — 8°. 15 S. ℳ 0,40.

Friedrichs, K. Der Gesangunterricht in der Volksschule, seine Bedeutung und Behandlung. [Paedagog. Abhandlungen Heft 63.] Bielefeld [1901], A. Helmich. — gr. 8°. 19 S. ℳ 0,50.

Frola, Domenico. Manuale di canto gregoriano. 2a ediz. Mondovì Tipogr., Vescovile. — 8°. 118 p. L. 0,60.

Gihr, Nik. Das hl. Messopfer, dogmatisch, liturgisch und ascetisch erklärt. (Theologische Bibliothek 2. Serie.) 7. u. 8. Aufl. Freiburg i. B., Herder. — gr. 8°. XVI, 734 S. ℳ 7,50.

Gilbert-Collet, Jean. Plain-chant, avec la traduction italienne par *Ettore Magni*. Livorno, tip. R. Giusti. — 16°. 61 p. L. 0,50.

Grässner, A.* Der Volksschulgesang. Eine Anleitung für Lehrseminaristen u. Lehrer zur Erteilung eines rationellen Gesangunterrichtes in der Volksschule, ausgestattet mit einem umfassenden Uebungsmaterial für den Elementarkursus und praktischen Winken für Einübung u. Vortrag vieler Choräle u. Volkslieder. 3., mit besonderer Berücksichtigung der ministeriellen Bestimmungen vom 1. VII 1901 neubearbeitete Aufl. Halle, H. Schroedel. — gr. 8°. 226 S. ℳ 2,40.

Guéranger, Dom. Année liturgique. *Le Temps de Carême* 1 vol. 15e édition. *Le Temps de la Passion* 1 vol. 17 édition. Paris, H. Oudin. — 12° oder 32°. Jeder Band 3 fr. 75.

Guttmann, Osk.* Die Gymnastik der Stimme, gestützt auf physiologische Gesetze. Eine Anweisung zum Selbstunterricht in der Uebung und dem richtigen Gebrauche der Sprach- und Gesangsorgane. 6. Aufl. (Weber's illustrierte Katechismen No. 186.) Leipzig, J. J. Weber. — 12°. X, 213 S. mit 24 in den Text gedruckten Abbildungen ℳ 3,50.

Haberl, F. S. Storia e pregio dei libri corali ufficiali s. Geschichte der Musik.

Hennig, C. R. Über die Entstehung der „hohen Resonanz“. Eine physiologische Studie in gemeinfasslicher Darstellung. Leipzig, C. Merseburger. — 8°. 27 S. ℳ 0,75.

Herzig, Franz. Theoretisch-praktisches Schulgesangbuch, enthaltend einen gesangtheoretischen Teil, einen Liederkursus für 8 Schuljahre und einen aus diesem herausgegriffenen Übungskursus mit methotischen Winken. Ausg. f. die Hand des Lehrers. Habelschwerdt, Franke. — 8°. ℳ 1,90.

Houdard, Georges. L'évolution de l'art musical et l'art grégorien. Paris, Fischbacher. — 12°. 54 p.

Johnson, R. Brimley. Popular English ballads, ancient and modern. Philadelphia (1901), Lippincott. 4 v. — 12°. $ 3.

Julier, Carl. Stimmbildung und Gesang-Unterricht. Ein Mahn- und Weckruf. Karlsruhe, J. Lang. — gr. 8°. 31 S. ℳ 0,50.

Kerné, (?) Le Sacrifice en général et le Sacrifice de la Messe en particulier, avec explication des cérémonies. Revu et corrigé par le R. P. Kervennic. Landerneau, imp. Desmoulins. — kl. 16°. 482 p.

Kirchengesang-Vereinstag*, der siebzehnte deutsch-evangelische, zu Hamm in Westfalen am 8. u. 9. Juni 1902. Leipzig, Breitkopf & Härtel. — 8°. 80 S. ℳ 0,60.

Kirchenliederdichter, unsere s. Geschichte der Musik.

Kothe, Wilhelm. Theoretisch-praktischer Leitfaden für die methodische Behandlung des Gesangunterrichts in Volks- und gehobenen Bürgerschulen. Ausg. A. Nach unterrichtlich bewährten Grundsätzen zusammengestellt. 9. Aufl. Leipzig, E. Peter. — gr. 8°. (101 S.) ℳ 1,20.

Krause, Emil. Vokalmusik — Kunstgesang s. unter Geschichte der Musik.

Krause, Theodor. Die Wandernote. Beitrag zur Methode des Gesangunterrichts für Schulen aller Art. Zugleich als Anleitung zum Gebrauch der „Deutschen Sing-Schule“. Berlin, R. Gaertner. — ℳ 0,80.

Krjiganowsky, K. J. Ueber die Gründe des Verfalls d. Gesangskunst. [Russ. Text.] Moskau, Selbstverlag. — 16°. 77 S.

Kuhn, Max.* Die Verzierungs-Kunst in der Gesangs-Musik des 16.—17. Jahrhunderts s. Geschichte der Musik.

Kunz, Christian. Handbuch der priesterlichen Liturgie nach dem römischen Ritus. 2. Buch. Die liturgischen Verrichtungen der Ministranten. Regensburg, Pustet. — gr. 8°. XII, 370 S. mit Abbildungen und 1 Tafel. ℳ 2,80.

Kurloff, Nic. Volks-Kirchengesang. Eine Anleitung. (Russ. Text.) St. Petersburg, Selbstverlag. — 16°. 64 S.

Kuyper, H. H. Is de authentieke tekst der liturgie in 1586 of in 1619 vastgesteld? Antwoord aan dr. L. A. van Langeraad op diens „De tekst van de liturgie der Nederlandsche gereformeerde kerken". Amsterdam-Pretoria, Boekhandel vrhn. Höveker & Wormser. — gr. 8°. 99 S. f. 0,90.

Lambertini, M. Chansons et Instruments, s. Geschichte der Musik.

Lankow, Anna.* Die Wissenschaft des Kunstgesanges. Mit praktischem Uebungsmaterial von Anna Lankow und Manuel Garcia. [Englisch und Deutsch.] Leipzig, Breitkopf & Härtel. — hoch 4°. 43 S. und 49 S. Notenbeilagen. ℳ 10.

Lawton, W. H. The singing voice and its practical cultivation; exercises and studies for the controlling of the breath, throat, facial muscles, and vibrations in the head, with historical and personal observations. New York [1901], H. H. Lawton. — 8°. 12 + 85 p. $ 1,50.

Lehmann, Lilli. Meine Gesangskunst. Berlin, Verlag der Zukunft. — gr. 4°. 45 S. mit 31 Tafeln u. Bildnis. ℳ 10.

Lehmann, Lilli. How to sing. [Meine Gesangskunst.] New York, Macmillan. — 12°. 9 + 278 p. $ 1,50.

Lunn, C. The philosophy of voice, showing the right and wrong action of voice in speech and song; with laws for self-culture. [New rev., enl. edit.] New York, G. Schirmer. — 8°. 13 + 198 p. $ 2.

Maier, Anton. Op. 34. Das musikalische A-B-C für den Männer-Chorgesang. Ein kurzer, leichtfasslicher Leitfaden zur Erwerbung derjenigen musikal. Kenntnisse, die jedem brauchbaren Sänger eigen sein müssen. 5. Aufl. Nürnberg, Koch. — 12°. 27 S. ℳ 0,30.

Mancinelli, Vittorio. L'azione efficace della musica negli esercizî ginnici e la ginnastica musicale. [In: Atti del I congresso italiano per l'educazione fisica in Napoli, maggio 1900.] Napoli (1902), tip. F. Giannini e figli. — 8°.

Manuale cantus continens principaliores processiones per annum, ea quae in laudibus vespertinis cantari solent, aliasque caeremonias ac preces. Editio nova. Gand, A. Huyshauwer et L. Scheerder. — 12°. VIII, 228 p. fr. 3,50.

Martens, Charles. A propos de la musique religieuse. Bruxelles, Société belge de librairie. — 8°. 11 p. fr. 0,50.

[Extrait de la Revue générale, décembre 1902.]

Mazurin, K. Methodologie des Gesanges. I. Theil. (Russ. Text.) Moskau, Selbstverlag. — 8°. 916 + 86 S.

Le **Messe** del Graduale romano, seguite dalle esequie dei defunti ad uso dei cantori di coro. Della edizione autentica del Graduale e Rituale romano. Torino, libr. editrice Salesiana. — 16°. 112 p. L. 0,70.

Meyer, H. Was kann der Lehrer zur Hebung des Volksgesanges thun? Hildesheim, H. Helmke. — 8°. 15 S. ℳ 0,40.

Missale Ambrosianum ex decreto Pii IX p. m. restitutum, jussu Leonis pp. XIII recognitum, Andreæ Caroli cardinalis Ferrari archiepiscopi auctoritate editum. Editio typica. Milano, G. Agnelli. — 4°. XXIV p.

Missale Romanum ex decreto sacrosancti concilii Tridentini restitutum, S. Pii V. pontificis maximi jussu editum, Clementis VIII., Urbani VIII. et Leonis XIII. auctoritate recognitum. Ed. II. post alteram uti typicam a. s. r. c. declaratam. Regensburg, Pustet. — gr. 4°. 42 + 572 u. 216 S. in Rot- u. Schwarzdr. mit Abbildgn., farb. Titel u. 1 Farbdr. ℳ 16.

Molitor, P. Raphael.* Die Nach-Tridentinische Choralreform zu Rom. II. Band s. unter Geschichte der Musik.

Müller, H. J. Lehrbuch des Gesangunterrichtes in der Volksschule und in den untern Klassen der höhern Lehranstalten. Kommentar zu des Verfassers: „Gesangbuch f. Schule und Haus. Aachen, A. Jacobi & Co. — gr. 8°. VIII, 131 S. ℳ 1,60.

Myer, Edmund J. The renaissance of the vocal art: a practical study of vitality, vitalized energy, of the physical, mental and emotional powers of the singer, through flexible, elastic bodily movements. Boston, Music Co. [G. Schirmer]. — 12°. 136 p. $ 1.

Neuert, Fritz. Des Sängers Berater. Eine leicht fassliche Darstellung des Wichtigsten aus der allgemeinen Musik- u. Gesanglehre f. jeden Chorsänger u. solche, die es werden wollen. Pforzheim (Turnerstr. 8), Ernst Birkner. — 8°. ℳ 0,40.

Nigri, (?). Il canto come esercizio diretto allo sviluppo degli organi della respirazione. [In: Atti del I congresso italiano per l'educazione fisica in Napoli, maggio 1900.] Napoli (1902), tip. F. Giannini e figli. — 8°.

Nott, C. Cooper. The seven great hymns of the mediæval church; annotated. 2d rev., enl. ed. New York, E. S. Gorham. — 12°. 23 + 154 p. $ 1.

L'Office paroissial romain noté en plain-chant, contenant les messes et les vêpres des dimanches et des fêtes et de tous les saints du rit double, la mémoire des semi-doubles et des simples, les matines et les laudes de Noël, de la semaine sainte et des morts, etc. Nouvelle édit. Rennes, impr. Vatar. — 16°. XVI + 1,016 p.

Office et Messe des morts selon le rit romain. Albeville, Paillart. — 32°. 127 p.

Offices et Messes propres de la province d'Alger et de l'archidiocèse de Carthage. Marseille, imprim. Mingardon. — 16°. 76 p. avec plain-chant.

Officia defunctorum ex Rituali et Missali romano, quod ad cantum attinet ad gregorianam formam redacta. Paris, Poussielgue. — kl. 8°. 134 p.

Ordinarium missae sive cantiones missae communes pro diversitate temporis et festorum per annum excerptae ex graduali romano, quod curavit s. rituum congregatio. Ed. stereot. [Ausg. in Schwarzdruck.] Regensburg, Pustet. — 8°. IV, 76 S. ℳ 0,40.

Ordinarium missae. Volksausg. Nach der v. der S. Rituum Congregatio besorgten Edition des Graduale Romanum in Violinschlüssel u. weisse Noten übertr. Ster.-Ausgabe 1902. Regensburg, F. Pustet. — 8°. III, 86 S. mit 1 Abbildg. ℳ 0,20.

Pighi, G. B. Liturgia sacramentorum et sacramentalium. Editio tertia. Verona, F. Cinquetti. — 16°. 355 p. L. 4.

Pokrowsky, A. Methodischer Gesang-Unterricht. (Russ. Text.) St. Petersburg, Selbstverlag. — 8°. 16 S.

Polak, A. J. s. S. 122.

Pothier, Jos. Cantus Mariales quos e fontibus antiquis eruit aut opere novo veterum instar concinnavit Dom. Jos. Pothier. Paris, Poussielgue.

Pothier, Jos. Méthode de chant grégorien. Ebenda.

Powell, Ja. Baden. Choralia: a handy book for parochial precentors and choir-masters; with an introd. by H. Scott Holland. New York (1901), Longmans, Green & Co. — 12°. 16 + 262 p. $ 1,50.

Pratt, W. S. Musical ministries in the church s. Geschichte der Musik.

Pückler, Graf Heinrich. Gesang u. Kunst. Offener Brief. Schweidnitz, L. Heege. — gr. 8°. 9 S.! ℳ 0,30.

Renner jun., Josef.* Moderne Kirchenmusik und Choral. Leipzig, F. E. C. Leuckart. — gr. 8°. 21 S. ℳ 0,60.

Rimpler, Ernst. Gesangschule für höhere Knabenschulen. Methodisch bearb. und herausg. 1. u. 2. Teil. Berlin (1903), Weidmann. — gr. 8°. 1. Sexta. 35 S. ℳ 0,60. — 2. Quinta u. Quarta. 65 S. ℳ 1,20.

Roeder, Karl.* Vorbereitungen auf die Gesangstunde. Anleitung zur fruchtbring. Behandlung der Volkslieder. Quedlinburg, Ch. F. Vieweg. — gr. 8°. 184 S. ℳ 2.

Rostagno, Giuseppe Ippolito. Il Cantorino Romano. Torino, Marc. Capra. 640 p.

Rotta, Paolo s. u. Geschichte der Musik.

Ruckstuhl, C. Anleitung zur Erteilung eines methodischen Gesangunterrichtes in der Primarschule (II. bis VIII. Klasse). Ein Handbuch für den Lehrer. Zürich, Art. Institut Orell Füssli. — gr. 4°. IV, 111 S. ℳ 4.

Sauter, Bened. Das hl. Messopfer oder die liturgische Feier der hl. Messe, erklärt. 2. Aufl. Paderborn, Schöningh. — gr. 8°. VII, 352 S. ℳ 2,40.

Schmetz, Paul. Kleines Vesperbuch. Die gebräuchlichsten Vespern, nach der authent. Ausg. der röm. Choralbücher mit Choralnoten im Fünfliniensystem u. G-Schlüssel notiert. 3., unveränd. Ster.-Ausg. Regensburg, Pustet. — gr. 8°. VI, 152 S. ℳ 1.

Schott, P. Anselm, O. S. B. Das Messbuch der hl. Kirche *(Missale Romanum)*, lateinisch u. deutsch mit liturg. Erklärgn. Für Laien bearb. 7. Aufl. Freiburg i. B. [1901], Herder. — gr. 16°. XXXII, 776 u. 227 S. ℳ 3,50.

Schreiber, Heinrich. Unnatur im heutigen Gesangunterricht. (177. Heft des Pädagogischen Magazins von Friedrich Mann.) Langensalza, H. Beyer & Söhne.

Schroeder-Hanfstaengl, Marie. Meine Lehrweise der Gesangskunst und Elementartheorie in Wort und Bild. Mainz, B. Schott's Söhne. — gr. 4°. IV, 44 u. II, 90 S. ℳ 6.

Schunck, M. Ton und Lied. Einführung in die Musiklehre, Chorgesangschule und Liedersamlg. f. 2- u. 3-stimm. Schulgesang. Nürnberg, C. Koch. — gr. 8°. IV, 47 u. 103 S. geb. ℳ 1,40.

Seydel, Mart. Ueber Stimme und Sprache und wie man sie gebrauchen soll. Ein Beitrag zur Theorie der Stimmbildung und Vortragskunst. [Aus: „Leipz. Zeitg., wiss. Beilage".] Leipzig, Rossberg'sche Hof-Buchh. — 8°. 24 S. ℳ 0,50.

Somigli, Carlo.* La tecnica del canale d'attacco: saggio per lo studio teorico-pratico degli elementi fonetici della favella italiana nell' emissione vocale. Torino, f.lli Bocca. — 8°. 85 p.

[Dalla *Rivista musicale italiana* vol. VII, fasc. 3; vol. VIII, fasc. 1 a 3; vol. IX, fasc. 1.]

Spitta, Friedrich. Das Magnificat, ein Psalm der Maria und nicht der Elisabeth. [Aus „Theologische Abhandlungen. Eine Festgabe zum 17. V. 1902 für H. J. Holtzmann".] Tübingen, J. C. B. Mohr. — gr. 8°. S. 61—94. ℳ 1.

Sutro, Emil. Das Doppelwesen der menschlichen Stimme. Versuch einer Aufklärung über das seelische Element in der Stimme. Berlin, W. Fussinger. — 8°. XIV, 324 S. ℳ 3.

L'uso del canto Gregoriano. Estratto dalle „Nouvelle Revue Théologique". Roma, F. Pustet.

Vancell y Roca, Juan. El libro de música y canto s. Allgemeine Musiklehre.

Vaughan, Herbert. The holy sacrifice of the mass. 4th. ed. St. Louis, Mo., B. Herder. — 16°. 128 p. 15 c.

Velghe, A. Cours élémentaire de liturgie sacrée, d'après le rit romain. 5e édition. Paris, Lethielleux. — 16°. XII, 426 p.

Veneroni, Pietro. Manuale per lo studio e la pratica della sacra liturgia. 2a ediz. Vol. II. Del divino ufficio. Pavia, tip. ist. Artigianelli. — 16°. p. XVI, 269. L. 1,50.

Weinrich, Paul. Uebungsstoff für den Gesangunterricht. Enthaltend die im neuen Lehrplan f. die Berliner Gemeinde-Schulen zur Einübung vorgeschriebenen Choräle, Volkslieder u. musikalischen Grundbegriffe. Berlin, Oehmigke's Verlag. — gr. 8°. IV, 96 S. ℳ 0,40.

Wewiorka, H. Elementarer Wegweiser zum Singen nach Noten nebst einem Stoffverteilungsplane für ein- bis siebenklassige Volksschulen. Rosdzin [O. Schles.], Selbstverlag.

Wildenburg, Ernst von. Ueber die Geschichte u. Pflege des kathol. deutschen Kirchenliedes s. u. Geschichte der Musik.

Wodell, F. W. Choir and chorus conducting; a treatise on the organization, management, training, and conducting of choirs and choral societies. Philadelphia [1901], T. Presser. — 12°. 177 p. $ 1,50.

Wolff, C. A. Herm. Die Elemente des deutschen Kunstgesanges. (Methodische Unterrichtsbriefe der Rede- und Gesangskunst.) Atmung, Rhetorik, vokalische (sprachliche) und phonische (gesangliche) Tonbildung, Kehlfertigkeit und Vortrag. Mit einer Abhandlung: Anatomie und Physiologie der Stimmorgane v. E. Fink. Textlicher Teil (in 20 Liefergn.) — Gesanglicher Teil. Ausg. A für hohe St., B für mittlere St., C für tiefe S. (in je 8 Liefergn.) Leipzig, H. Seemann Nachf. — 8°. Jede Lieferung ℳ 0,50.

Zanardi, Aristide. Il canto corale nelle scuole elementari: conferenza. Firenze, R. Bemporad e figlio. — 16°. 23 p.

Zimmer, Fr. Organik s. vorigen Abschnitt.

Zimmermann, Ernst. Gesanglehre für deutsche Volks- und höhere Schulen, Seminarien, weltliche und kirchliche Gesangvereine. Neue method. Bearbeitg. der Singschule v. Fr. Th. Stahl. Ausg. f. Lehrer. 2. verm. u. verb. Aufl. Arnsberg, J. Stahl. — gr. 8°. VIII, 116 S. mit 1 Tab. geb. ℳ 3.

Zironi, Enrico. Gli antifonari nel medio evo s. Geschichte der Musik.

Besondere Musiklehre: Instrumente.

Auch Instrumentenbau und Instrumentationslehre.

(Praktische Schul- und Übungswerke ausgeschlossen.)

Bernardy, Amy A. Zampogne e cornamuse nel secolo d'Elisabetta. Firenze, A. Salani. — 4°. 31 p.

Bettoni, Gio. Gasparo da Salò e l'invenzione del violino s. Biographien u. Monographien unter Gasparo da Salò.

Bjorling, Philip R. Pipes and tubes; their construction and jointing, together with all necessary rules, formulæ and tables. London, Whittaker. — 8°. 250 p. w. 191 Illus. 3 s. 6 d. [New York, Macmillan. — 12°. 244 p. $ 1.]

Brée, Malwine.* Die Grundlage der Methode Leschetizky. Mit Autor. des Meisters herausgeg. Mit 47 Abbildgn. der Hand Leschetizkys. Mainz, B. Schott's Söhne. — gr. 4°. IV, 98 S. mit 1 Bildnis. ℳ 5.

Butturini, Mattia. Gasparo da Salò inventore del violino moderno s. Biographien u. Monographien unter Gasparo da Salò.

Caland, Elisabeth. Die Deppe'sche Lehre des Klavierspiels erklärt und erläutert. 2. Ausg. mit einem Nachtrage: Technische Ratschläge für Klavierspieler. Stuttgart, Ebner. ℳ 2,50. Nachtrag allein. ℳ 1.

Closson, E.* L'instrument de musique comme document ethnographique. [Extrait du Guide musical.] Bruxelles, Lombaerts. — 8°. 37 S.

Corder, F. The Orchestra, and how to write for it. London, R. Cocks & Co. — 4°. 115 p. 10 s. 6 d.

Couppey, Felix le. Piano teaching: advice to pupils and young teachers. Transl. from 3rd French ed. by M. A. Bierstadt. London, W. Reeves. — 16°. 25 p. 2 s.

Coventry, W. B. Notes on the construction of the Violin. London, Dulau & Co.

Delgado Castilla, (A.). El Violin. Apuntes histórico-fisicos de este instrum. y biografias de violinistas celebres. Madrid, B. Rodriguez Serra [s. a. 1902]. — 12°. 140 p. avec grav.

Elliston, Thomas. Organs and Tuning. Third Edition. London, Weekes & Co. — 16°. 332 p.

Elson, Arthur. Orchestral instruments and their use; giving a description of each instrument now employed by civilized nations, a brief account of its history, an idea of the technical and acoustical principles illustrated by its performance and an explanation of its value and functions in modern orchestra. Boston, L. C. Page & Co. — 12°. 7+299 p. $ 1,60. (Music lovers' ser.)

Germer, Heinrich. Wie studirt man Clavier-Technik? Leipzig, Gebr. Hug in Comm. ℳ 2.

Gevaert, F. A. Traité d'Instrumentation. (en texte portugais). Paris, Lemoine. fr. 25.

Hanke, R. Kleine Beiträge zum Unterricht im Orgelspiele. Innsbruck, Vereinsbuchh. u. Buchdr. in Komm. — gr. 8°. 16 S. ℳ 0,20.

Heinemann, A. Die Orgel. Ihr Bau und ihre Behandlung. Für Seminaristen und Lehrer bearbeitet. Langensalza, Schulbuchhandlg. — 8°. III, 36 S. mit 9 Taf. ℳ 1,20.

Hill.* Antonio Stradivari his life and work s. Biographien und Monographien unter: Stradivari, Antonio.

Hofmann, Rich. Praktische Instrumentationslehre. VII. Theil. Die Harfe, Mandoline, Zither, Guitarre, Clavier (Cembalo), Cymbal, Orgel u. Harmonium. 2. Aufl. Leipzig, Dörffling & Franke. — gr. 4°. 90 S. ℳ 5.

Hollmann, Th.* Lehrbuch der Stimmkunst für Berufsstimmer. Hamburg, A. Bockelmann. — gr. 8°. 118 S. ℳ 3.

Kirsten, Paul. Anleitung zur Erlernung des Lagenspiels auf der Violine. Leipzig, Dürr'sche Buchh. — gr. 8°. 26 S. ℳ 0,40.

Laaser, C. A. Gedrängte theoretisch-praktische Instrumentations-Tabelle für Horn-Musik (Jäger u. Pioniere). Nach den besten Quellen bearbeitet. Leipzig, C. Merseburger. — 56,5×39,5 cm. 2 S. ℳ 0,60.

— dasselbe für Kavallerie-Musik. Ebenda. 56,5×39,5 cm. 2 S. ℳ 0,60.

— dasselbe f. Militär-Infanterie-Musik. Neue Aufl. Ebenda. 56,5×39,5 cm. 2 S. ℳ 0,45.

— dasselbe f. Streich-Orchester. Neue Aufl. Ebenda. 56,5×39,5 cm. 2 S. ℳ 0,45.

Lahee, H. C. The organ and its masters s. Biographien und Monographien in Sammlungen.

Lambertini, M. Chansons et Instruments s. Geschichte der Musik.

Littleton, W. S. Trumpeters handbook and instructor. Kansas City, Kan., Hudson-Kimberley Pub. Co. — 16°. 71 p. $ 1.

Maffei, Scipione.* Il gravecembalo col piano e forte inventato a Firenze da Bartolomeo Cristofori di Padova e descritto dal marchese Scipione Maffei di Verona. Milano, tip. A. Koschitz e C. — 4°. 10 p.
[Dal *Giornale del letterati d'Italia* ..... Venezia 1761, tomo V. art. IX.]

Mailand, E. Das wiederentdeckte Geheimniss des altitalienischen Geigenlackes. Nach dem vergriffenen französ. Originalwerke „Découverte des anciens vernis italiens“. Ins Deutsche übertr. und auf Grund der neuesten Forschungen ergänzt von der Redaction der „Zeitschrift f. Instrumentenbau“. Leipzig, de Wit. — ℳ 2,50.

Mayson, W. H. Violin making. ('Strad' Lib). London, Strad. — 8°. 108 p. w. 31 illus. 5 s.

Nappi, G. B. Intorno al nostro programma sullo studio della musica e del pianoforte: lettura tenuta alla scuola musicale di Milano ..... Milano, tip. A. Koschitz e C. — 8°. 18 p.

Orgel, Het gerestaureerde, der kathedraal van St. Jan te's-Hertogenbosch en zijne inwijding op 24 Februari 1902. s'-Hertogenbosch, P. Stokvis & Zoon. — 8°. f. 0,25.

Pedrell, Felipe. Prácticas preparatorias de instrumentaciòn enderezadas à saber preparar la partitura y à saber escribir con propiedad las voces y los instrumentos. Barcelona, Juan Gili. — 12°. 213 p.

Pfleger, Jos. Die ersten Lectionen im Zitherspiel od. Werde ich energisch unterrichtet? Mit Anh., enth. prakt. Winke f. Zitherspieler, sowie e. Abhandlg. über: Ist die Zither musikbildend? Berlin, (Berolina-Versand-Buchhandlung). — gr. 8°. 24 S. m. 4 S. Abbildgn. u. Musikbeispielen. ℳ 1,50.

Pierrard, Louis. Le violon. Son histoire et son origine avec un précis d'acoustique et des notions sur sa construction. Gand, Hoste. — 12°. 64 p. fr. 2.

Rapports du jury international de l'Exposition universelle internationale de 1900, à Paris. Classe 17 (Instruments de musique). Rapport de M. de Bricqueville, organiste. Paris [1901], imp. nationale — 8°. 93 p.

Reyba, (?). Pour accorder soi-même son piano. Paris, Demets. — 8 obl.° 10 p. avec musique.

Riemann, Hugo. Katechismus der Orchestrierung. (Anleitung zum Instrumentieren). Leipzig, M. Hesse. [Illustrierte Katechismen No. 31.] — 8°. 118 S. ℳ 1,50.

Roeder, Karl. Das Klavierspiel im preussischen Schulhause. Ein Mahnwort an die Väter und Lehrer der zukünftigen Volksschullehrer. Aus: „Für die Schule aus der Schule“. [Belehrende pädagog. Abhandlgn. u. Aufsätze No. 96.] Neuwied, Heuser. — gr. 8°. 11 S. ℳ 0,30.

Rua, M.* Appendici III e IV all' opuscolo „Cenni di storia dell' Arpa“. Roma, D. Squarci.

Ruta, Riccardo. L'arpa: origine, storia cronologica, meccanismo: riassunto. Napoli [1901], tip. A. e S. Festa. — 8°. 47 p. L. 1.

Schäfer, Ferd. Der natürliche Fingersatz chromatischer Violinfiguren. Eine Studie. Leipzig, H. Seemann Nachf. — gr. 8°. 32 S. ℳ 0,50.

Scharon, A. Ueber Clavierspiel und die Erwerbung der nöthigen Mechanik bei minimalster Kraftanwendung. (Russ. Text.) St. Petersburg, Selbstverlag. — 8°. 32 S.

Schlesinger, St. Der Pianist-Methodolog. Liefer. 1—3. (Russ. Text.) St. Petersburg, Verlag der Musikschule Schlesinger. — 8°. 22 u. 20 u. 20 S.

Schnee, W. E. Die Entwicklung der Hand des Pianisten. (Russ. Text.) St. Petersburg, Selbstverlag. — 12°. 16 S.

Smith, Hermann. Art of tuning the pianoforte: New and comprehensive treatise to enable the musician to tune his pianoforte upon the system founded on the theory of equal temperament. New ed. London, W. Reeves. — 8°. 106 p. 2 s.

Smith, H. Modern organ tuning: The how and why? Clearly explaining nature of the organ pipe and the system of equal temperament, together with an historic record of the evolution of the diatonic scale from the greek tetrachord. Ebenda. — 8°. 130 p. 3 s. 6 d.

Tetzel, Eugen. Allgemeine Musiklehre und Theorie des Klavierspiels s. Allgemeine Musiklehre.

Thauer, Hans. Katechismus des modernen Zitherspiels. Leipzig, M. Hesse. [Illustr. Katechismen No. 32.] — 8°. XVI, 180 S. ℳ 2,40.

Tottmann, Alb. Führer durch den Violin-Unterricht s. u. Lexika und Verzeichnisse.

Unschuld de Melasfeld, Marie. La main du pianiste. Instructions méthodiques d'après les principes de M. le professeur Leschetizky pour acquérir un mécanisme brillant et sûr. Leipzig, Breitkopf & Härtel. — gr. 8°. X, 89 S. Avec 44 fig. et 55 exemples de musique. ℳ 5.

Ursini-Scuderi, S. Musicometro, Lettura scientifica. Rom, Modes & Mendel. — 8°. 16 S. u. Le Categorie melodiche, diagrammi musicometrici, ein Doppelblatt in fol.

[Ein auf den internationalen Kongressen zu Paris (1900) und Rom (1902) gehaltener Vortrag über Melodiebildung. cf. dazu J. Wolf's Referate in der Zeitschr. d. Intern. Musikgesellschaft I. 400.]

Vatin, Henri. Cours populaire d'instrumentation, à l'usage des directeurs de sociétés orphéoniques. Paris, F. Sudre. 13, boulevard Rochechouart. — 8°. 66 p. avec musique. fr. 2.

Walter, W. Ueber Violin-Unterricht. (Russ. Text.) St. Petersburg, Selbstverlag. — 12°. 38 S.

Wit, Paul de.* Geigenzettel alter Meister s. vorigen Jahrgang.

Zeckwer, Richard. A scientific investigation of piano touch. — 7 S. mit 5 Fig. u. 1 Tafel.

[Vortrag: gehalten im Franklin-Institut zu Philadelphia.]

Ästhetik. Belletristik. Kritik. Physiologisches. Autorenrechte.

Albalat, A. La formation du style par l'assimilation des auteurs. Paris [1901], Colin. — 16°. VIII, 308 p.

Allfeld, Philipp. Kommentar zu den Gesetzen vom 19. VI. 1901, betreffend das Urheberrecht an Werken der Literatur u. der Tonkunst u. über das Verlagsrecht, sowie zu den internationalen Verträgen zum Schutze des Urheberrechts. München, C. H. Beck. — gr. 8°. X, 570 S. ℳ 9.

[cf. das vorige Jahrbuch S. 116.]

Anzoletti, Marco. Sonetti musicali. Milano, L. F. Cogliati. — 8°. 95 p. L. 1,50.

[42 Sonette auf berühmte Musiker.]

Beruf, mein künftiger. Ratgeber für die Berufswahl. No. 40. Der Musiker und Komponist. Leipzig, C. Bange. — 12°. 38 S. ℳ 0,50.

Bessel, W. W. Der Musikalienhandel. (Russ. Text.) St. Petersburg, Selbstverlag. — 12°. 108 S.

Bonaventura, Arnaldo.* Progrès et nationalité dans la musique. [Extrait de la Revue d'histoire et de critique musicales Vol. I No. 6 u. 8.] Paris, H. Welter.

Brons, S. De Muziek in haar Wezen proeve eener Nederl. Muziek-Aesthetiek. Amsterdam, H. van Munster & Zoon Erven. — In 6 afleveringen compl. f. 2,50.

Burton, F. R. The song and the singer: a setting forth, in words, of certain movements in a latter-day life: prelude-allegro; andante con moto; Scherzo; presto con brio-Coda. New York, Street & Smith. — 12°. 3 + 383 p. $ 1,50.

Cahuet, Albert. La liberté du théâtre. (thèse) Paris, Chevalier-Marescq et Ce. — 8°. III, 260 p.

Chéron de la Bruyère (Mme). Jean le violiniste. Tours, Mame et fils. — 8°. — 168 p. avec grav.

Clark, A. When bards sing out of tune. [poem]. New York, Abbey Press. — 12°. 67 p. 50 c.

Clark, Susie C. The melody of life: a presentation of spiritual truth through musical symbolism. New York, Alliance Pub. Co. — 16°. 2 + 139 p. $ 1.

Croce, Benedetto. Estetica come scienza dell' espressione e linguistica generale. I. Teoria. II. Storia. Palermo, Sandrŏn. — 8°. 570 p. L. 5.

Crowest, F. J. Musicians' wit, humour, and anecdote. London, W. Scott. — 8°. 430 p. Illus. 3 s. 6 d.
[Imported by Scribner in New York. $ 1,25.]

Dauphin, Léopold. L'Ame de mon violon, simple chanson en six couplets. Paris, Vanier. — 8°. 108 p. fr. 3.

Denison, Mary A. The yellow violin. Akron, O., Saalfield Pub. Co. — 12°. 311 p. $ 1.

Dienstanweisung für evangelische Kirchenbeamte (Küster, Kantoren und Organisten) in der Prov. Sachsen. Vom 15. IX. 1902. Merseburg, F. Stollberg. — gr. 8°. 8 S. ℳ 0,15.

Doveton, F. B. Mirth and Music. London, J. Baker. — 8°. 148 p. 2 s. 6 d.

Dyke, H. van. A lover of music, and other tales of ruling passions. London, Newnes. — 8°. p. 310. 6 s.

Fournier, (?). Le petit tambour de 1805. Paris, Hachette et Co. — 8°. 16 p. avec illustr. 75 c.

Fried, Alfr. H. Der Theaterdusel. Eine Streitschrift gegen die Ueberschätzung d. Theaters. Bamberg, Handelsdruckerei u. Verlagsh. — schmal gr. 8°. 117 S. ℳ 1,60.

Girault, Philippe-René. Les Campagnes d'un musicien d'état-major pendant la République et l'Empire (1791—1810). Introduction par F. Masson. Paris [1901], Ollendorff. — 8°. XXIII, 270 p. fr. 7,50.

Grabowsky, Norbert.* Wider die Musik! Die gegenwärtige Musiksucht u. ihre unheilvollen Wirkungen. Zugleich ein Nachweis der geringwertigen oder ganz mangelnden Bedeutung, welche die Musik als Kunst wie als bildendes Element in Anspruch nehmen kann. 2. verb. Aufl. Leipzig, M. Spohr. — gr. 8°. 62 S. ℳ 1.

Groos, Karl. Der aesthetische Genuss. Giessen, J. Ricker. — gr. 8°. VIII, 263 S. ℳ 4,80.

Grund, Otto. Braucht das Volk die Kunst? (Betrachtungen eines „Laien".) Dresden, E. Pierson. — gr. 8°. IV, 32 S. ℳ 0,50.

Hahn, Alban v. Die Bühnenkünstlerin. Schauspiel — Oper — Ballet. 2. Aufl. [Aus „Frauenberufe". Forderungen, Leistungen, Aussichten in den für Frauen geeigneten Berufen. No. 7.] Leipzig, E. Kempe. — 8°. 46 S. ℳ 0,50.

Hanslick, Ed. Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Aesthetik der Tonkunst. 10. Aufl. Leipzig, J. A. Barth. — 8°. IX, 221 S. ℳ 3.

Hardt, Walther. Die Bedeutung der Kunst für die Erziehung. Langensalza, Schulbuchhandlung. — 8°. 24 S. ℳ 0,30.

Henze, Max. Denkschrift betr. die Errichtung einer Sachverständigen-Kammer für Theater-Angelegenheiten. Der Delegierten-Versammlung d. Genossenschaft deutscher Bühnenangehöriger vom 10. bis 12. XII. 1902 überreicht. Hamburg, Verlagsanstalt u. Druckerei. — gr. 8°. 54 S. ℳ 1,50.

Huneker, Ja. Melomaniacs. New York, Scribner. — 12°. 8 + 350 p. $ 1,50.
[Es handelt sich um fantastische Erzählungen, in denen u. a. Wagner, Chopin und Richard Strauss die Helden sind.]

Jonas, G. Kunstsinn im Volke. Leipzig, H. Seemann Nachf. — gr. 8°. 42 S. ℳ 0,75.

Jost, Henry Edward.* Ueber echtes Musikverständnis. [Jost's Schriften No. 2.] Charlottenburg, Modern-pädagog. u. psychologischer Verlag. — gr. 4°. 78 S. ℳ 3.

Kellen, Tony. Die Not unsrer Schauspielerinnen. Studien über die wirtschaftliche Lage und die moralische Stellung der Bühnenkünstlerinnen ...... Leipzig, Otto Wigand. — 8°. IV, 155 S. ℳ 2.

Kelvey, H. F. Music and its influence on life and character, and other musical addresses. London, C. H. Kelly. — 8°. 136 p. 1 s. 6 d.

Kiepert, Adf. Das deutsche Lied. Festspiel zum 50jähr. Stiftungsf. d. hannoverschen Männergesang-Vereins. Hannover (1901), A. Kiepert. — gr. 8°. 15 S. ℳ 0,50.

Kobbé, Gust. Signora: a child of the opera house. New York, R. H. Russell. — 12°. 2 + 205 p. $ 1,50.

Koppin, Rich. O. Zur Kunst empor! Ein Beitrag zum Thema: „Kultur u. Kunst". Dresden, E. Pierson. — 8°. III, 18 S. ℳ 0,50.

Kunowski, L. von. Schöpferische Kunst. Leipzig, E. Diederichs. — ℳ 5.

Labrouste, Léon. Philosophie des beaux-arts. Esthétique monumentale. Paris, Schmid. — 8°. 320 p. fr. 4.

Lange, C. Sinnesgenüsse u. Kunstgenuss. Nach seinem Tode herausg. v. H. Kurella. Wiesbaden, J. F. Bergmann. — ℳ 2,80.

Lange, Konr.* Das Wesen d. künstlerischen Erziehung. Ravensburg, O. Maier. — gr. 8°. 34 S. ℳ 1.

Lichtwark, Alfr. Vom Arbeitsfeld des Dilettantismus. (Die Grundlagen der künstlerisch. Bildg. Studien.) Neue Aufl. Berlin, B. Cassirer. — 8°. 93 S. ℳ 2,30.

Lichtwark, Alfr. Aus der Praxis. (Die Grundlagen der künstler. Bildg. Studien.) Ebenda. — 8°. 170 S. ℳ 4.

Mazzini-Beduschi. L'arte e la critica: considerazioni generali e esame critico della IV Esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia. Verona, R. Cabianca. — 16°. p. 161. L. 2,50.

Mittenzwey, L. Kunst und Schule. Leipzig, Siegismund & Volkening. — gr. 8°. VIII, 114 S. ℳ 2.

Moeller-Bruck, Arth. Das Variete.(!) Berlin, J. Bard. — 4°. 236 S. mit 24 Vollbildern u. 104 Textillustrationen. ℳ 7.

Moos, Paul.* Moderne Musikaesthetik in Deutschland s. vorigen Jahrgang.

Naske, Alois. Kunst, Stil u. Mode. Zwei volksthüml. Vorträge. Brünn, F. Irrgang. — 8°. 48 S. ℳ 0,60.

Naumann, Fr. Kunst und Volk. Vortrag. Berlin-Schöneberg, Buchverlag der „Hilfe". — gr. 8°. 14 S. ℳ 0,10.

Phipson, T. L. Confessions of a violinist: realities and romance. London, Chatto. — 8°. 244 p.

Poirée, Elie. Essais de technique et d'esthétique musicales ... s. Biographien u. Monographien unter R. Wagner.

Poulot, Henri. La grève des musiciens: chanson. Paris, Hayard. — gr. 8°. 4 p. avec grav.

Procès-verbaux sommaires du congrès international de la propriété litéraire et artistique (22e session) tenu à Paris, (16—21 Juli) 1900. Paris (1901), Imprimerie nationale. — 8°. 63 p.

Pröll, Rud. Zur Bühne. Eindrücke. Frankfurt a. M., Kesselring. — 8°. 27 S. ℳ 0,50.

Radkersberg-Radnicki, M. v. Kinderscenen. Schumann'schen Melodien nachgedichtet. Novellen. Köln, J. P. Bachem. — 8°. 328 S. ℳ 3.

Rapports du jury international de l'Exposition universelle internationale de 1900, à Paris. Classe 13 (Librairie: Editions musicales ... etc. Rapport de M. Mainguet. Paris (1901), Imprimerie nationale. — gr. 8°. 63 p.

Reglement général du deuxième grand concours national et international de musiques les 28 et 29 juin 1902 à Turin. Torino, tip. eredi Botta di L. C. Crosa. — 8°. 15 p.

Richter, Wilh. Kunst u. Schule. Vortrag. [Pädagogische Abhandlungen. Neue Folge. Herausgeg. v. W. Bartholomäus. VIII. Bd. 2. Heft.] Bielefeld, A. Helmich. — gr. 8°. 15 S. ℳ 0,40.

Röthlisberger, Ernst. Gesetze über das Urheberrecht in allen Ländern nebst den darauf bezüglichen Internationalen Verträgen u. Bestimmungen über das Verlagsrecht. 2. Auflage. Leipzig, G. Hedeler. ℳ 10.

Sacks, Woldemar. Der Fall Lessmann. Ergänzungen zum Prozess Lessmann-Wolfradt u. Anderes. München, G. Birk & Co. — gr. 8°. (68 S.) ℳ 1.

Schubring und von Erdberg. Der Einfluss der Künste auf das Volksleben. Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht.

Schwochow, H. Die Fortbildung des Lehrers im Amte. 1. Teil. Die Vorbereitung auf die 2. Lehrerprüfung. Nebst einem Anh., enthaltend die Vorschriften über die Ausbildung und Prüfung der Musik- Zeichen- u. Turnlehrer an höheren Unterrichtsanstalten etc. Umgearb. Aufl. Leipzig, Dürr'sche Buchhandlung. — gr. 8°. 175 S. ℳ 2.

Seeburg, Franz von. De blinde muziekant. Naar het hoogduitsch door Lodewijk Drijvers. Averbode, Imprimerie de l'abbaye. — 8°. 89 p. fr. 0,40.

Simon, Elisab.* Der erzieherische Werth der Musik. Breslau, Preuss & Jünger. — 8°. 40 S. mit 9 Fksms. ℳ 1.

Söhle, Karl. Musikanten-Geschichten. 1. Bd. 2. Aufl. Berlin, B. Behr. — 8°. VII, 162 S. mit Titelbild. ℳ 2,50.

Sorin, Paul. Du rôle de l'état en matière d'art scénique. Paris, A. Rousseau. — 8°. VII, 215 p. 6 fr.

Sousa, J. Philip. The fifth string. Indianapolis, Bowen-Merrill Co. — 12°. 4+124 p. $ 1,25.

[Behandelt die Liebesgeschichte eines berühmten Violinisten mit einer Dame aus der New Yorker Gesellschaft.]

Steck, R. Kultus und Kunstgenuss. [Aus: „Schweiz. Reformblätter".] Bern, A. Francke. — gr. 8°. 10 S. ℳ 0,30.

Steinitzer, Max.* Musikalische Strafpredigten. Veröffentlichte Privatbriefe eines alten Grobians. München, Alfred Schmid Nachf. — 8°. 81 S. ℳ 1,20.

Stephani, H. Das Erhabene insonderheit in der Tonkunst und das Problem der Form im Musikalisch-Schönen und Erhabenen. Leipzig, H. Seemann Nachf. ℳ 2,50.

Taine, Hippolyte. Philosophie der Kunst. Aus dem Französischen übertr. von E. Hardt. I. u. II. Bd. Leipzig, E. Diederichs. — gr. 8°. IV, 284 S. u. 349 S. je ℳ 4.

Thiollier, Marie. L'Organiste de la cathédrale et l' Ave Maria. Paris [s. a.], libr. Bourguet-Calas. — 18°. 332 p.

Tolstoi, Leo. Was ist Kunst? Studie. Deutsch von Alexis Markow. (2. Aufl.) Berlin, H. Steinitz. — 8°. 112 S. ℳ 1.

Torelli, Achille. L'arte e la morale: conferenza. Bologna, N. Zanichelli. — 8°. 55 p. L. 2.

Ward, E. St. Dunstan's Clock. London, Seeley. — 8°. 3 s. 6 d.

Wauwermans, Paul. Le droit des auteurs en Belgique. Des exécutions musicales illicites. Second receuil des principales décisions sur la matière, réunies et concordées. Bruxelles, Société belge de librairie (1901). — 8°. 108 p. fr. 1,50.

Williamson, J. B. Law of Licensing in England: Intoxicating Liquors, Theatres and Music Halls etc. 2. edit. London, Clowes. — 8°. 828 p. 18 s.

Ziegler, Leop. Zur Metaphysik des Tragischen. Leipzig, Dürr'sche Buchh. — 8°. XI, 104 S. ℳ 1,60.
